كلمة العدد . .

إسقاط مقولات الذات الوطنية والقومية

□ أ. د. حسين جمعة

جميل أن يتنادى المثقفون والمفكرون والكتاب والأدباء وأبناء الأمة إلى طاولة حوار ليناقشوا كل ما يعنيهم في واقعهم وحاضرهم ومستقبلهم؛ وليقرؤوا ذلك قراءة ذاتية وموضوعية، منهجية، وعلمية... والأجمل منه أن يكونوا قادرين على صياغة عقد اجتماعي يفيض بالأمل والمحبة، وتتلاقى فيه جميع الأطياف المتحاورة ـ على نحو ما ـ على محددات مشتركة تعنى بمجموع الحقوق والواجبات، ولا تستثني شأناً من الشؤون صَغُر أم كبر إذ لا مَهْرب من التغيير الحضاري الذي يخترق الذات للارتقاء بها، وإتقان أدوات التجديد والتجدد، ولاسيما أن الذات الوطنية أو القومية قد أصابها ما أصابها من شروخ؛ وتصدعات إما لقابلية فيها وإما لتأثيرات خارجية ضاغطة؛ تأثيرات دخلت في مسام جلودنا؛ وجرت في دماء عروقنا... حتى سقط عند غالبيتنا مفهوم الذات الوطنية، أو الذات القومية لحساب الآخر... أو لحساب مصالح آنية ضيقة... ولعل أعظم ما يتهدد هذه الذات ما يجري ـ اليوم ـ في سورية؛ إذ ما زال بعض الأطراف الضالعة في الحقد والتآمر عليها يرفض تلبية الدعوة إلى حوار وطني يجري على أرضها العزيزة...

لهذا كان لزاماً عليّ أن أبيّن أشياء غير قليلة من ماهية الذات لأبرز ما الذي يحاك لإسقاط الذات الوطنية...

فالذات تقف ـ على الدوام ـ في مقابلة الآخر؛ على كل الصُّعُد الفردية أو الجمعية؛ الموافقة أو المباينة؛ الوطنية أو المعادية؛ القديمة أو الحديثة... ويدخل في نسيج كلٍّ منها أشياء انفعالية وشخصية، وأشياء عقلية وموضوعية... ثم هي ذات متشعبة الأنساق والمسالك من الذات الإبداعية إلى الثقافية وغيرها، ومن الذات الوطنية السورية إلى الذات القومية العربية؛ إلى الذات الإنسانية... وأي ذات على أي مستوى (أنا) أو (نحن) ـ وإن وقفت مقابل (أنت) أو (أنتم)، و (هو) أو (هم)ـ تحتاج إلى استقراء ذات الآخر ومدى قدرتها على التآخي معه وفهم متطلبات حياته وحاجاته المادية والمعنوية؛ واستيعابها؛ والتوافق معه على ما يؤدي لعملية النهوض والتنمية الشاملة والمستدامة؛ وتأجيل ما يُختلف فيه حتى تنضج حوله المعطيات الفكرية والنفسية والاجتماعية والسياسية... وكل ما يترتب على ذلك يجري من خلال الحوار بين الذات والآخر، علماً أن الآخر آخران داخلي وخارجي، عربي وأجنبي.. ولا يغرب عن بالنا أن نقول: إن الذات الغربية ـ مثلاً ـ تنظر إلى المرآة فلا تجد إلا صورتها؛ أي إنها ألغت ذات الآخر من حسابها، والآخر بمفهومها الشرق كله... وإذا حاورته، أو لنقل فاوضته جعلت ذلك استعلاء وإملاءً، ولذلك شوهت وجوده وتاريخه وثقافته وجعلته مادة للاستباحة لأنها رأت فيه عنصراً مخرباً لبنيتها المنبثقة من مفهوم عنصري ينفي الأغيار، ويجعلهم مسخرين لها... ومن ثم ولد الجَدَل في الذات الغربية بوصف الشرق آخر متخلفاً، والغرب ذاتاً متمدنة وحضارية تقود البشرية إلى الارتقاء والتقدم و... وبمعنى آخر فإن الذات الغربية وحدها ـ كما يزعم أربابها ـ من تملك الحقيقة والإبداع؛ على حين أن الآخر غير قادر إلا على صناعة الأزمات؛ وارتكاب الحماقات التي تؤدي إلى حروب وجهالات تتناسل فيما بينها... وهذا كله يثبت أن الحملة المسعورة على الشرق لم تأت اعتباطاً بل هي حملة قديمة جديدة تنفذ وفق خطط وبرامج عالية الدقة والمستوى. ومن هنا استطاعت الدوائر الغربية والصهيونية وحلفاؤها ـ ولاسيما حين اشتدت حالة الصراع في بعض الأقطار العربية وتفاقمت الأحداث بفعل ما طرأ على الذات الوطنية من تغيرات ملموسة، وعجز عن التحكم بنظام التناقضات وبخاصة أن ظواهر القابلية والرضا والاتّباع قد ازدادت؛ وشاع إنتاج الحكومات والمنظمات والمؤسسات بالوكالة ـ أقول: استطاعت تلك الدوائر إقناع كثير من أبناء الوطن والأمة بأن الغرب وحده صانع للفكر والحياة؛ والإنتاج والتفرد في الاختراع، ويمكنه تقديم ما تحتاج إليه الشعوب والأمم بما فيها العرب من تقنيات

ومعارف وعلوم... وما على أبنائها إلا الاستكانة إلى الراحة؛ فلماذا يتعبون أنفسهم؟!!. أما الحكومات التي ما زالت تتمسك بالمشروع القومي النهضوي؛ فقد شنت عليها تلك الدوائر حرباً ضروساً لتبرز أنها غير قادرة على مواكبة تغيّرات العولمة التي تقودها تلك الدوائر التي وضعت لها خطّة بالغة التعقيد في صميم الرياح المسمومة لما أطلقت عليه اسم (الربيع العربي) وكان مصطلح (ربيع الشعوب) قد ظهر منذ وقت غير قليل في عدد من البلدان الأجنبية مثل (جورجيا)...

ثم إن الدوائر الغربية حققت مصالحها بتصدير حجج وذرائع واهية؛ داعية لإقناع العرب بالثورة على حكوماتها ظالمة أو مظلومة في صميم ذلك الربيع؛ بما فيها الحكومات المقاومة التي تقف في وجه تلك المصالح ـ على نحو ما ـ ولم تكتف بذلك، بل نجحت أيما نجاح في تسخير منظمات حقوق الإنسان، ومنظمات المجتمع المدني لخدمة تلك المصالح؛ وجعلتها تنال ـ أيضاً ـ من أنظمة الدول التي تقاوم تلك المصالح.

ومن ثم انتشرت تشوهات قاتلة في النفس العربية نتيجة انقيادها للآخر الغربي/ الأمريكي والصهيوني ومخططاته بوصفه مالكاً للقوة والإنتاج والابتكار التقني وليس بالضرورة أن يكون مالكاً للحق والحقيقة... وعاش العرب من تونس إلى مصر ومن ماثلهم حالة اغتراب قصرية بفعل تصوراتهم السيئة للغرب ولأنفسهم وحكوماتهم التي انقضُّوا عليها بتأثير قوي من الأفكار الوافدة من الآخر المهيمن على الحياة والآلة والتقنية والإعلام و... وهي الأفكار التي اجتاحت حياتنا ومعارفنا ومفاهيمنا ومصطلحاتنا؛ فرحنا نتلقفها كيفما اتفق، وطفقنا نغتال كل ما هو أصيل وجميل عندنا... فسقطنا في مفارقات غريبة ومدهشة، وأصيب عدد غير قليل منا بقهر نفسي وفكري قبل القهر الاجتماعي والسياسي... ومن ثم انكفأ أغلبنا على ذاته يحاول تغيير منهج حياته من خلال منهج الآخر ــ غالباً ــ أو أنه سقط في مطب التمجيد التاريخي لأمته. لهذا لا نستغرب سقوط عدد غير قليل من العرب في عقدة الذات التاريخية وعدم الخروج منها في أحسن الأحوال؛ هروباً من تهمة التغريب، أو فراراً من عقدة الاستلاب للآخر الغربي؛ على اعتبار أنه الأفضل لديهم. ولا غرو بعد هذا أن نجد قوى خارجية تستفيد مما تملكه؛ وتستغل عقدة الأنا والآخر لدينا لإطباق سيطرتها على المنطقة؛ وقد وفرت لها قدرتها وتقنياتها وأدواتها ما ترغب فيه من أجل تدمير المنطقة؛ فصممت على دعم الفوضى والفتنة المتنقلة؛ والقاتلة، كما نشهده اليوم في سورية التي تتعرض لأبشع هجمة فكرية وسياسية وعسكرية ولا سيما حين راحت تلك الدوائر تقود صناعة الإرهاب المتوحش وتمكّن أدواته منهجياً ومعرفياً من تدمير

مكونات الدولة وسيادتها ووحدتها بعد أن هتكت كل قيم المروءة والمبادئ الإنسانية علماً أنها تدعي الحفاظ على حرية الشعوب واستقلالها المهم أن تبقى مصالحها متحققة، وأن يبقى فكرنا مستلباً لتقدمها وابتكاراتها... هكذا ضيّع كثير من القوم اتجاه البوصلة؛ فبدل أن يتوجهوا إلى عدوهم الواحد المتمثل بالكيان الصهيوني الاستيطاني العنصري وبالاستعمار العالمي القاهر الذي تقوده أمريكا واحتكارات الغرب، ومقاومتهما بكل السبل توجهوا إلى الذات الوطنية فاغتالوا كل شكل جميل فيها...

وبناء على ما تقدم فإذا كان الخلاف يقتحم ذواتنا؛ والتنابذ القاتل يحطم كينونة وجودنا بكل مكوناته الذاتية والموضوعية؛ فعلينا أن نواجه ـ نحن المثقفين والكتاب ـ الحقيقة بعيداً عن التغني بالمصطلحات التي لم يعد لها موقع في حياتنا وثقافتنا من صيغة المثقف العضوي والطليعي إلى صيغة مثقف السلطة والمعارضة، ثم إلى صيغة ما يسمى الربيع العربي...

فالمثقف فوق أي تصنيف إلا التصنيف الذي يجعله خادماً لقضاياه النضالية وقضايا مجتمعه وأمته؛ ومقاوماً لكل أشكال الانحراف والفساد والترهل والجهل والتخلف... ومنفتحاً على قضايا المجتمع الإنساني وثقافته الراقية. والمثقف في وقت الأزمات يكون مثالاً رحباً للتمسك بوحدة الوطن أرضاً وشعباً وهوية، ويدافع عنها بوصفه المعبر عن ضمير مجتمعه وقائداً له لئلا ينحرف عن جادة الحق... فالمسألة الوطنية إما حياة وإما موت، ولا بد له من أن يظل جسر العبور إلى الحياة والنهوض... أما إذا سقط في وهدة الخوف والتردد والاضطراب؛ واليأس والقنوط؛ وضبابية الرؤية والموقف فقد خسر معركته النضالية الوطنية؛ ما يعني أنه خسر نفسه... ولذا ينبغي أن يَظل حواره مشدوداً إلى الالتزام بقضايا الوطن سيادة وتقدماً وارتقاء؛ فمن فقد وطنه فقد كرامته وحريته؛ إن لم يكن قد فقد وجوده وذاته الوطنية والقومية...

□□

افتتاحية . .

كراتشكوفسكي والمخطوطات العربية

□ مالك صقور

منذ أيام قليلة، تم اقتحام المسجد الأموي في حلب، وتم تدمير الآثار المعمارية الرائعة – الذاكرة الحيّة في ثقافتنا وتراثنا الإنسانيين، من أجل محي الذاكرة والهوية معاً.

كما وتم نهب المخطوطات النادرة الوحيدة في العالم، وهي تعود إلى ما قبل العصر المملوكي وهي بخط اليد.

فتذكرت مأثرة المستشرق – المستعرب الكبير كراتشكوفسكي، وكيف حافظ على المخطوطات العربية في لينينغراد، في أثناء حصار النازيين لهذه المدينة البطلة في الحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية).

***

في أثناء انهماكي بالبحث عن مراجع لبحثي: "تأثير الثقافة العربية – الإسلامية في الأدب الروسي. وخاصة، في إبداع شاعر روسيا الكبير (بوشكين)؛ الذي تأثر بالقرآن الكريم وسيرة النبي العربي العظيم (ص)؛ عثرت في مكتبة لينين بموسكو شتاء 1975 على كتاب (مع المخطوطات العربية) للمستشرق / المستعرب الكبير

اغناطيوس كراتشكوفسكي. وبعد سنة، عرفت أن هذا الكتاب الهام، قام بترجمته إلى اللغة العربية الدكتور محمد منير مرسي عام 1962، يوم كان مدرّساً للغة العربية بجامعة (تاجكستان) في الاتحاد السوفييتي.

يقول د. محمد منير مرسي في مقدمة ترجمته للكتاب: "وقد هالني ذلك التراث الضخم الذي خلفه شيخ المستعربين الروسي كراتشكوفسكي الذي وهب كل حياته لخدمة اللغة العربية وآدابها. وقدم جهوداً عظيمة وأعمالاً جليلة لا يتسنى القيام بها إلا لرجل مثله بما أوتي من ذوق أدبي رقيق ومعرفة واسعة عميقة وإجادته لعدد كثير من اللغات. ولكراتشكوفسكي فضل السبق في الكشف عن كثير من تراثنا المطمور(1).

أما أنا فقد أسعدني هذا الكتاب جداً، وهالني بالإضافة لما قاله مترجم الكتاب أمران:

الأول: هو حب كراتشكوفسكي حتى العشق للغة العربية وآدابها، والإخلاص لها حتى التفاني والفهم العميق الصحيح للثقافة العربية الإسلامية. وذلك عكس كثيرين من المستشرقين الأوروبيين الذين شوهوا التراث العربي، وأعادوه لنا مشوهاً ومشكوكاً فيه.

والثاني: مأثرته العظيمة، في الحفاظ على المخطوطات العربية، في أثناء الحرب العالمية الثانية، التي يطلق عليها السوفييت: (الحرب الوطنية العظمى)، عندما حاصر النازيون مدينة لينيغراد، ذاك الحصار القاسي الرهيب. فقد قام كراتشكوفسكي بتفان بالحفاظ على المخطوطات العربية الثمينة، المحفوظة في معاهد المدينة ومتاحفها ومكتباتها. وبالمناسبة، فقد قدرت الحكومة السوفييتية هذا العمل العظيم الذي قام به كراتشكوفسكي في ظروف هذا الحصار الرهيب المرعب الطويل تقديراً عالياً، فمنحته أعلى وسام سوفييتي، ألا وهو وسام لينين الثاني تقديراً لمآثره العلمية الفذة.

* * *

ولد اغناطيوس كراتشكوفسكي عام 1883 في مدينة فيلنوس من أعمال ليتوانيا، التي انضمت فيما بعد إلى جمهوريات الاتحاد السوفييتي. وفي عام 1901 انتسب إلى كلية اللغات الشرقية بجامعة بطرسبورغ. وإلى جانب اللغة العربية، درس كراتشكوفسكي لغات شرقية أخرى، أنهى الجامعة عام 1905 وفي عام 1908 زار كراتشكوفسكي سورية ولبنان وفلسطين ومصر، وعقد صداقة مع

أمين الريحاني وميخائيل نعيمة وأحمد تيمور وجرجي زيدان ومحمود تيمور ومحمد كرد علي وغيرهم. ولكي يتعمق في فهم اللغة العربية، كان يهتم بلقاء نواطير الكروم، وربابنة الزوارق، والرعاة وماسحي الأحذية ورجال الصحافة والخطباء السياسيين والواعظين من مختلف العقائد وبالمعلمين والتلاميذ وشيوخ الأزهر.

وتقديراً لمكانته العلمية، فقد انتخب كراتشكوفسكي عضواً في أكاديمية العلوم السوفييتية عام 1921، كما اعترف له العرب بفضله وبما قدمه من خدمات للتراث العربي، فانتخب عام 1923 عضواً في المجتمع العلمي العربي بدمشق.

يعود الفضل لكراتشكوفسكي، كما يقول د. محمد منير مرسي في الكشف عن تراثنا المطمور: فهو أول من اكتشف مخطوط "المنازل والديار" الذي كتبه الأمير السوري أسامة بن منقذ بخط يده، إبان الحملات الصليبية. كما وقام كراتشكوفسكي بنشر "رسالة الملائكة" لأبي العلاء المعري. وكتاب "البديع" لابن معتز. ولوحتين برونزيتين من لوحات الاستغفار من مملكة سبأ. كذلك اكتشف أقدم رسالة عربية من بلاد (الصغد) حيث اكتشفت في وسط آسيا، بالإضافة إلى الأراجيز الثلاثة لوصف الطريق البحرية لأحمد بن ماجد ملاّح فاسكودي غاما في رحلته الأولى عام 1498 من مالندي إلى الهند. وغيرها وغيرها.

كتب كراتشكوفسكي ستمئة دراسة علمية، وكان محور نشاطه الرئيسي العلمي هو تاريخ ونظرية الآداب العربية، سواء في القرون الوسطى بحوثه عن الشعراء العرب: الوأوأ الدمشقي، وابن المعتز، وأبي العلاء المعري، وبإشرافه تم إصدار الطبعة الروسية الكاملة لترجمة "ألف ليلة وليلة". كما وقام بترجمة "كليلة ودمنة" من العربية إلى الروسية، ورواية "الأيام" لطه حسين، وقام بإصدار كتب مدرسية باللغة العربية، وتحت إشرافه تم إصدار أول قاموس عربي – روسي وبمشاركته، وآخر ما ترجمه إلى اللغة الروسية، هو القرآن الكريم وقد صدر في الاتحاد السوفييتي عام 1963.

* * *

وضع كراتشكوفسكي عنواناً فرعياً لكتابه:

(مع المخطوطات العربية) – صفحات من الذكريات عن الكتب والبشر، ذلك، أنه كتب هذا الكتاب حين أجلي للعلاج في ضواحي موسكو، في أثناء حصار لينينغراد، حيث كان بعيداً عن كتبه ومكتبه ومخطوطاته. ولهذا استهل كتابه

قائلاً: "أرجو أن لا ينظر إلى هذا الكتاب على أنه مذكرات شخصية للمؤلف، فإنني لم أكتب هذه المذكرات عن نفسي، وإنما عن المخطوطات العربية، التي لعبت دوراً كبيراً في حياتي والتي شاء الحظ أن أصادفها، أو التي شقت طريقها إلى دنيا العلم عبر يدي"(2).

في الفصل الأول، تحت عنوان: (في قسم المخطوطات" يتحدث كراتشكوفسكي بمهابة واحترام واجلال وحب وشغف، عن المخطوطات، ثم يصف الرعشة التي انتابته وهو يعبر عتبة المكتبة العامة في مدينة بطرسبورغ عام 1910. حين كان طالباً. يقول: "والآن، وبعد أربعين عاماً من زيارتي الأولى لتلك المكتبة العامرة العامة أدخل إلى القاعات المهيبة بقسم المخطوطات وأرى خازنها العجيب واسمه لا يزال (بيتشكوف) ذلك الاسم الذي كان يعرفه جيداً جيل آبائنا وأجدادنا، وأحس في صدري حماسة رائعة وأشعر عظمة الأعمال التي تحققت فيها.

ولنا نحن المستشرقين، كان قسم المخطوطات دائماً وما زال مدرسة نادرة. دخلناه ونحن طلبة شبان خجلون وفيه قمنا بأبحاثنا الأولى. وما زلنا نزوره شيباً بعد مرور عشرات الأعوام، للدراسة مع تلامذتنا ونوجه إليه تلاميذ تلامذتنا"(3).

قبل أن أعثر على كتاب "مع المخطوطات العربية"، أذكر أن أستاذ الأدب المقارن في جامعة موسكو الحكومية، قال ذات مرة، أن المصادفات السعيدة، هي جعلت المخطوطات العربية، أن تستقر في مكتبات ومتاحف بطرسبورغ – لينينغراد – بطرسبورغ – كما يقول كراتشكوفسكي. وللمصادفات السعيدة، قصة يرويها كراتشكوفسكي، في أثناء حديثه، كيف اكتشف المخطوط الوحيد عن "ابن قزمان". والقصة، هي أن شخصاً يدعى روسو من آل جان جاك رسو، وصل في نهاية القرن السابع عشر إلى سورية. وفي سورية، عاش روسو هذا في بحبوحة، وكانت حاله المادية أفضل مما كانت في وطنه، وقد استطاع أن يجمع ثروة لابأس بها. وعشية الثورة الفرنسية، عين ابنه قنصلاً في حلب وبغداد، حيث ترعرع حفيده في الشرق بثقافته الفرنسية، إلا أنه صار فيما بعد نموذجاً حقيقياً لسكان الطرف الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط. فقد أتقن روسو (الحفيد) اللغة العربية والتركية والفارسية. وكوّن لنفسه انطباعات مباشرة عن تركيا وإيران. حيث كان يقوم بتنفيذ مهام دبلوماسية وتجارية هامة خاصة بحكومته الفرنسية. وقد اقتفى الحفيد خطوات أبيه كتاجر رسمي ووكيل قنصلي، وصار أحسن من أبيه من حيث

معارفه واهتمامه العلمي. وأقام روسو الحفيد في حلب وقتاً طويلاً. وإقامته في حلب التي كانت آنذاك مركزاً ثقافياً أصيلاً للمنطقة، طورت فيه ذوقاً نحو الأدب وجمع المخطوطات، وتجمعت لديه مجموعة كبيرة نادرة من المخطوطات العربية اختارها بعناية ومهارة.. ولكن بعد أن نقل إلى طرابلس الغرب، تغيرت ظروف حياته المادية، فاضطر إلى بيع هذه المخطوطات. وعزّ عليه أن يبيع هذه المجموعة النادرة الثمينة لغير فرنسا. فتوجه إلى الحكومة الفرنسية، أول ما توجه يعرض عليها شراء المجموعة هذه. لكن عجز الميزانية الفرنسية، بعد هزيمة نابليون في روسيا، لم يجعل الحكومة الفرنسية توافق على المبلغ الكبير الذي طلبه روسو مالك المجموعة آنذاك.

وعندما بلغ الأمر سلفستردي ساي أكبر مستشرق في عصره، أنه ليس بوسع فرنسا أن تقتني هذه المخطوطات، اتصل بوزير المعارف الروسية أوفاروف، فوافق على شرائها فوراً، على دفعتين في عام 1819 وعام 1825.

يقول كراتشكوفسكي: "وحرمت فرنسا من مجموعة قيمة. إلا أن هذه المخطوطات لعبت عندنا دوراً ضخماً، بوضعها أساساً لمجموعات المتحف الآسيوي العالمية الشأن، وكانت لهذه المجموعة قوة جذابة لا تقل عن مجموعة النقود للأكاديمية، وهاتان المجموعتان اجتذبتا في روسيا إلى الأبد (فرين) المشهور أثناء عودته من قازان – حيث أقام عشرة أعوام – إلى وطنه في مدينة روستوك، ليشغل كرسي استاذه المتوفى في ذلك الوقت. وفرين كان أول أمين للمتحف الآسيوي، ومؤسس استعرابنا العلمي، قدّر قيمة المخطوطات حق قدرها"(4).

من بين هذه المخطوطات النادرة الثمينة، كما يسميها كراتشكوفسكي، وقع بين يديه مخطوط (ابن قزمان) وهو مخطوط وحيد، عن شاعر عربي قليل الشهرة، كان يعيش في قرطبة، في القرن الثاني عشر الميلادي، وكان هذا الشاعر محبوباً من قبل الناس البسطاء، الذين يقابلونه في الأسواق، وذلك، ليس في قرطبة فحسب، بل وفي اشبيليا وغرناطة.

كتب ابن قزمان أشعاره باللغة العربية، لكنه لم يتقيد بالنماذج العربية الكلاسيكية، كالمديح باللغة الفصحى، وكان يكتب الأغاني المرحة الفكاهية، التي تتحدث عن الحب والخمر وضرورة مساعدة الأغنياء للفقراء. وجعلت موهبته الكبيرة في كل أغنية صورة جريئة ناصعة براقة عن وضع الحياة والمعيشة، كما كان يتناول الغزل الصريح والمكشوف.

ورويداً رويداً، ابتدأت أشعار ابن قزمان تشق طريقها نحو الشرق، وفي فلسطين في مدينة صغيرة (صفد)، قام شخص عربي بعد مئة سنة بنسخ هذه الأزجال بدافع شخصي، يقول كراتشكوفسكي: "وعلى كل حال، فما كنا لنعرف الشيء الكثير عن ابن قزمان لو لم يخزن هذا المخطوط الوحيد حتى الآن عندنا في المتحف الآسيوي، وكان طريق المخطوط شاقاً. وأخيراً وقع عندنا، بفضل بعض المصادفات السعيدة"(5).

إذن، المصادفات السعيدة هذه هي التي أتيت على ذكرها أعلاه، وهي عدم تمكن الحكومة الفرنسية عام 1915 من شراء هذه المخطوطات وهذا يذكر بـ "مصائب قوم عند قوم فوائد".

كما ويروي كراتشكوفسكي كيف عثر عام 1919 على مخطوط ثمين آخر، فكتب تحت عنوان: "معاصر أول غزوة صليبية"، ويقصد الأمير الشاعر أسامة بن منقذ، وكما يقول، فإن الفضل يعود للكاتب مكسيم غوركي الذي أسس داراً للنشر (الآداب العالمية) عندها تمكن المجمّع الاستشراقي لهذه الدار من توحيد جميع المستشرقين الموجودين في عمل جذاب ذي برنامج واسع لأول مرة، وكان أعد برنامجاً كبيراً للكتب العربية التي يجب ترجمتها، وكان الكتاب الأول هو "كتاب الاعتبار"، وهو ذكريات الأمير السوري أسامة بن منقذ الذي ولد عام 1095 وتوفي عام 1188 وهو معاصر أول غزوة صليبية(7).

يقول كراتشكوفسكي: "ومن جديد، وكما هي الحال في كل مرة، ارتعشت يداي عندما وقعتا على مجلد ضخم نسبياً برموز مكتبية ضرورية. وتملكني الرعب من فتح هذا المجلد: "فقد فكرت رغم تشككي – لعلني سأرى حقاً داخل هذا المجلد سطوراً كتبت عن حياة صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد بيد معاصرهما الشريف صديق الأول وعدو الثاني"(8).

ويحزن كراتشكوفسكي، عندما وجد أن المخطوط ناقص في بدايته وفي نهايته، لكن عندما فتح المخطوط من منتصفه عادت ثقته إليه، وتأكد من أن الأوراق تعود إلى القرن الثاني عشر، يقول: "وفجأة، شعرت بانفعال مألوف لي يصحب شرارة اشتعلت فجأة، هي شرارة الاكتشاف العفوي، فقد بدا لي أن ثمة رعشة يد عجوز في كتابة بعض الحروف، فإذا كان هذا حقيقة خطأ شخصياً لمؤلفه أسامة بن منقذ فهل كتبه – يا ترى- بعد أن أصبح عجوزاً؟".

لن أتكلم الآن، عن المقدمة، وكيف استطاع كراتشكوفسكي بعد بحث مضن أن يكتشف ويتأكد من أن

المخطوط، هو فعلاً لأسامة بن منقذ وبخط يده، وأكتفي بما كتبه أسامة بن منقذ بعد الكارثة التي حلت بأهله وبمنطقته إثر زلزال وقع في آب عام 1157 في شمال سورية ودمرت ثلاثين مدينة من بينها شيزر موطن أسامة بن منقذ. وكان أقاربه جميعاً موجودين في قصر أحدهم في احتفال عائلي، فهلكوا جميعاً تحت الأنقاض. يقول أسامة: "فإن ما دعاني إلى جمع هذا الكتاب ما نال بلادي وأوطاني من الخراب، فإن الزمان جر عليها ذيله، وصرف إلى تعفيتها حوله وحيله.. قد دثر عمرانها، وهلك سكانها فعادت مغانيها رسوماً والمسرات بها حسرات وهموماً ولقد وقفت عليها بعدما أصابها من الزلازل ما أصابها.. فما عرفت داري، ولا دور والدي وأخوتي ولا دور أعمامي وبني عمي وأسرتي فبهت متحيراً مستعيذاً بالله من عظيم بلائه وانتزاع ما حوله من نعمائه. ثم انصرفت فلا أبثك خيبتي رعش القيام أميس ميس الأصور وقد عظمت الرزية حتى غاضت بوادر الدموع وتتابعت الزفرات حتى أقامت حنايا الضلوع. وما اقتصرت حوادث الزمان على خراب الديار دون هلاك السكان بل كان هلاكهم أجمع، كارتداد الطرف أو أسرع، ثم استمرت النكبات تترى من ذلك الحين وهلم جرا فاسترحت إلى جمع هذا الكتاب فجعلته بكاء للدار والأحباب. وذلك لا يفيد ولا يجدي ولكنه مبلغ جهدي وإلى الله عز وجل أشكو ما لقيت من زماني، وانفرادي من أهلي وأخواني واغترابي عن بلادي وأوطاني"(9).

وكما قلت، يتأكد كراتشكوفسكي أن أسامة هو الذي كتب المخطوط بخط يده، وكان عمره آنذاك 62 عاماً، وقد فرغ من كتابة المخطوط في حصن (كيفا) في جمادى الأولى 568هـ، أي كانون الأول 1172، في هذه الفترة عاش أسامة عشرة أعوام ما بين 1164 – 1174 ضيفاً على أحد الأمراء في حصن كيفا على نهر دجلة غير بعيد عن ديار بكر، لكنه رحل إلى دمشق، فيما بعد، وعاش أعوامه الأخيرة في دمشق، يشاهد مآثر صلاح الدين متذكراً أيام شبابه، ويذكر أسامة أن تلف الكتب التي كتبها وحده ظل في قلبه جرحاً لم يندمل مدى الحياة. لكن رحلته من حصن كيفا إلى دمشق تمت بسلام. وبالمناسبة فقد عاش أسامه 93 عاماً، ومن هنا، ظهر في دمشق مخطوط بخط يده، هو كتاب "المنازل والديار".

* * *

كما ويعود الفضل لكراتشكوفسكي في تعريفنا بالشيخ

محمد الطنطاوي الذي رحل من مصر ليشغل الكرسي الخالي للغة العربية، في معهد اللغات الشرقية التابعة لوزارة الخارجية في مدينة بطرسبورغ عام 1847، يقول كراتشكوفسكي تحت عنوان: "من القاهرة إلى مقبرة فولكوفو في بطرسبورغ": "منذ أكثر من مئة عام في 22 آب عام 1840 ظهرت مقالة غير عادية تماماً في جريدة "أخبار سانت بطرسبورغ: "تسألني من هذا الرجل الوسيم في حلته الشرقية وعمامته البيضاء ولحيته السوداء كالقطران، وعيونه الحية المتقدة شرراً ووجهه المعبر الذكي المحترق لا بشمسنا الشمالية الباهتة، لقد قابلته مرتين من قبل، وهو يسير مختالاً على الجانب المشمس في شارع نيفسكي الرئيسي، وكعضو دائم في هذا الشارع في ذلك الهواء الجميل، وما أن تراه، لا بد أنك تريد أن تعرف من هو؟.. ثم يبين الكاتب أنه هو الشيخ محمد عياد الطنطاوي الذي رحل من "شاطئ النيل" إلى بطرسبورغ..

"والآن تستطيعون تماماً أن تتعلموا التحدث بالعربية دون أن تسافروا من بطرسبورغ". هكذا انتهت المقالة.. وكاتب المقالة، هو سافيليف الذي صار فيما بعد عالماً معروفاً في الآثار والنقود القديمة، كان في أثنائها تلميذاً للمستعرب المعروف سينكوفسكي.

يقول كراتشكوفسكي: "فيا لها من زهرة نادرة تلك الشخصية التي تلألأت في روسيا القديمة"(10).

في عام 1853، رسم الفنان المشهور الروسي مارتينوف بيده، بورتريه الشيخ عياد الطنطاوي، والصورة محفوظة في مجلد صور شخصيات العالم المعاصر. ولولا هذه الصورة، لما عُرفت هيئته وشكله، يقول كراتشكوفسكي: "وقد ساعدتنا هذه الصورة على فهم ذلك الانطباع الذي يتحدث عن مقالة "أخبار سانت بطرسبورغ". ويبدو من هذه الصورة على ثيابه الشرقية وسام القديسة "آنّا" وبنعومة ضحك هو نفسه على هذا في بعض أشعاره،

إني رأيت عجباً في بطرسبورغ وانه

شيخ من المسلمين يضم في

وهو يترجم وسام القديسة "آنّا" الذي هو على شكل صليب من (آنّا) إلى (حنه).

جمع الشيخ الطنطاوي مجموعة من المخطوطات تقارب المئة والخمسين مجلداً آلت كلها إلى مكتبة الجامعة، ومن الكتب الهامة التي كتبها الشيخ الطنطاوي: "تحفة أولي الألباب في أخبار بلاد روسيا للشيخ محمد عياد طنطاوي كتبه بخطه سنة 1850م – 1266هـ. وأهداه إلى السلطان عبد المجيد".

ويـــذكر كراتشكوفـــسكي، أن الكتـاب يعكس بروعـة طبيعـة الطنطـاوي المتطلعـة واسـتجابته لكـل مظـاهر حياتنـا كمـا يعكـس نظراتـه الدقيقـة ومزاجـه اللطيـف الخيّـر. ولم يكـن المخطـوط إذن وصـفاً جغرافيـاً عاديـاً، أو بمعنـى أدق لم يكن المخطوط مجرد وصف جغرافي، ففيه وصف الشيخ الطنطاوي بالتفصيل رحلته من القـاهرة إلى بطرسـبورغ متـذكراً كـذلك رحلتـه إلى وطنـه سـنة 1844، وكتـب بالتفصيل عن انطباعاته عن روسيا والروس مـدة العـشرة الأعـوام الأولى مـن إقامتـه في روسـيا. كمـا وتحـدث عـن أسـفاره في العطـلات إلى بحـر البلطيـق وفنلنـدة. وقـد شـرح لأهـل وطنـه بالتفصيل تـاريخ روسـيا في العـصر الحـديث ورسـم خريطـة لمدينـة بطرسبورغ في عصره. "كل هـذا، بإشـارات حيـة ناصـعة هـي الآن بالنـسبة لنـا لا تقـدر بثمن"(11).

كتب كراتشكوفسكي كتاباً عن الـشيخ الطنطـاوي في بدايـة عـام 1930، معترفاً بفضله وقيمته العلمية، ويقوم عالياً مخطوطاتـه قـائلاً: "وهكـذا فتحـت المخطوطـات لـي كـل فـصول مأسـاة تلـك الحياة التي بدأت في قرية مصرية صغيرة، وتفتحت في المراكز العلمية العربية في طنطا والقـاهرة، ثـم عـبرت إلى عاصـمة روسـيا سـانت بطرسـبورغ وانتهـت هنـاك في مقـبرة فولكوفو(12).

توفي الشيخ محمـد عيـاد الطنطـاوي في 27 تشرين أول عام 1861 وهو في الخمسين من العمـر، ودفـن في مقـبرة المسلمين التترية في قريـة (فولكوفـو) في ضـواحي لينيغـراد، وكتـب علـى الـشاهدة بـاللغتين العربيـة والروسية: "الأستاذ بجامعة سانت بطرسبورغ برتبـة عقيـد، الشيخ محمـد عيـاد الطنطـاوي (وتاريخ وفاته).. رحمه الله.

* * *

يتـضمن كتـاب "مـع المخطوطـات العربيـة" الكـثير مـن المعلومـات الهامـة غـير المعروفـة بالنـسبة للقـارئ العربـي، بالإضـافة إلى نظـرة مـستعرب /مستشرق أجنبي أحب التراث العربي.

أما بعد!

هل يمكن لنا أن نقارن بين (الأجنبي) كراتشكوفسكي الغيور على الثقافة العربية – الإسلامية وعلى المخطوطات الثمينة، وبين من يسمون أنفسهم عرباً ومسلمين، الذين دمـرّوا ونهبـوا وبـاعوا هـذه المخطوطـات للعدو الصهيوني، الذي نهب أكثر من مئة ألف مجلد من مكتبات العراق.

فاعقلوا يا أولي الأبصار!!!

رئيس التحرير

هوامش

1- مع المخطوطات العربية. صفحات من الذكريات عن الكتب والبشر كراتشكوفسكي، ترجمة: د. محمد منير مرسي، دار النهضة العربية القاهرة .... ص3.
2- المصدر ذاته: ص15.
3- المصدر ذاته: ص17.
4- المصدر ذاته: ص99
5- المصدر ذاته: ص98
6- المصدر ذاته: ص98
7- المصدر ذاته: ص104
8- المصدر ذاته: ص105
9- المصدر ذاته: ص144
10- المصدر ذاته: ص144
11- المصدر ذاته: ص148
12- المصدر ذاته: ص151

□□

الكاتب العربي والفعل النهضوي

□ د. مها خير بك ناصر *

أولاً: فاتحة

بعيداً عن الفعل ورد الفعل، وعن المعجم والتوثيق، وعن النقل والرواية، والأخذ وقداسة الموروث، وعن صنمية القامات وملكية الكراسيّ، يجوز القول إنّ الكتابة، قبل كلّ شيء، هي رسالة الذات إلى ذاتها، أولاً، وإلى الآخر، تالياً، وهي منطوق عقلٍ يعقل ذاته، ويقيم مصالحة مع الذات والآخر، بواسطة كلمات تختزل كوامن النفس البشرية، وتعبر عن موقعها، وقلقها، وأحلامها، ورغباتها، وقنوطها، وحلمها، في لحظة تتسم بالكشف والتعري، وتصبو إلى وصال فكريّ، في فضاء معرفيّ متحررٍ من التموضع، والتمذهب، والتسيس، والقرصنة، الفكريّة، فتكون الكتابة، بهذه الرؤية، فعلاً قيمياً، هدفه الرئيس تكريس تجليات الفكر محطات ثقافية، تؤسس لمسارات تتمايز مركزياتها، وتتنوع هويات سالكيها.

استناداً إلى الفرضية السابق ذكرها، والقابلة للقبول أو الرفض، تفرض الكتابة نفسها فعلاً إبداعياً ممهوراً بقوة التأسيس لواقع جديد ومغاير، واقع، قوامه الشك، والسؤال، والبحث، والتجاوز، بوصفه واقعاً حركياً يضج بأسرار لا تكشف عن ذاتها، ولا تتعرّى إلا أمام قارئ مبدعٍ، سلاحه الحرية الفكريّة، والشجاعة، والثقة، والإيمان بالقيم الإنسانيّة، والثوابت القيمية، فيرسم علاقته مع الواقع كلماتٍ مشحونة برؤى، وتطلعات، وحقائق، تفصح عن ماهية الواقع الآنيّ بقدر ما تستشرف المستقبل، وتضمر كموناً نهضوياً غايته تحقيق إنسانية الإنسان.

ضمن هذه المعطيات، لا نهضة فكرية/ حضارية من دون وجود كاتب مبدعٍ ومثقفٍ وحرٍ وشجاع، يسعى إلى خلق عالم إنساني أكثر حرية، ويعمل على تحريض سكونية الكمون

* أُلقي هذا البحث في جامعة الكسليك، بدعوة كريمة من منظمي المؤتمر الذي انعقد في حرم الجامعة يومي 29/ 30 من شهر آذار 2012.

المجتمعي، فيكرس بحضوره الثقافي مفهوم النهضة معجمياً ودلالياً وتداولياً، وتتجلى النهضة في كتاباته فعل قيامة، وطاقة خلق، وقوة علو، وفعلاً حركياً يتمظهر في كينونة، لها منطلقاتها وأدواتها ومساراتها وأهدافها، لأن للكتابة الملتزمة، قضايا الإنسان والحياة، فعل خلق وولادة، وبها تتمظهر حقيقة التجليات الوجوديّة، وروحية المفاهيم الحياتية، التي يجيد قراءتها كاتبٌ قادرٌ على رصد فاعلية السكون، وتحويله إلى كمون حركي، يتجاوز به الراهن والآني والسكوني، بوصفه كاتباً حداثوياً رائياً، يرى ما لا يرى، ويسمع مالا يسمع، وكونه، أيضاً إنساناً حراً يتعالى على النفعية والانتهازية، وصادقاً كريم النفس، يزهد بلمعان الفضة، والذهب، والمراكز والجوائز، ويعمل على تحقيق أهداف رسالته الأساس، هذه الرسالة المكتوبة بدم انتمائه إلى فضاء الحرية الفكرية، والتي تجعل من أفكاره وآرائه النسق الأكثر تعبيراً عن قيامة الفكر الناهض بالإنسان ومجتمعه.

تفرض البدهيات السابق ذكرها وجود علاقة جدلية بين الكاتب والنهضة، فلا نهضة من دون كاتب مبدع يفتح الأبواب المغلقة، ويعلن الجهاد ضد التخلف، والقمع، والترهيب، والإغراء، والاستلاب، والنفعية، والاستزلام، ولا كاتب مبدع من دون مناخات نهضوية، وفكرية تفيض بالإغراءات، وتحرض على الدعوة إلى الحرية بشجاعة، وثقة، وإيمان بقدرة الإنسان على النهوض، والقيامة، والتأسيس، لأن النهضة الحقيقية الفاعلة، هي نهضة تحض على التغيير والتجاوز، وتؤسس، في الوقت عينه، لحركات نهضوية لا تنتهي. إذا كانت مركزية الفعل النهضوي للكاتب العربي مشروطة بخاصيتي التغيير والتأسيس، فهل استطاع الكاتب العربي، عبر حضوره الاجتماعي، أن يضع مشروعاً نهضوياً حقيقياً؟ وما هي سمات الحركات النهضوية العربية؟ وهل حققت هذه الحركات الأهداف الفعلية للنهضة؟ وهل يستطيع الكاتب العربي اليوم أن يعلن قيامة نهضة فكرية تؤسس لمجتمع عربي أكثر حضوراً وفاعلية؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات، وغيرها من الأسئلة، التي يفرزها حضور الكاتب العربي على مستوى الحضارة الإنسانية المعاصرة، تقتضي قراءة سريعة لحركية الفكر العربي وعلاقته بالفعل النهضوي، ومن ثم الكشف عن دور الكاتب العربي المعاصر في تكريس فعل الكتابة حدثاً إبداعياً غايته التأصيل والتغيير والتأسيس.

ثانياً: الكاتب العربي ومسارات الحراك النهضوي

تشير عملية رصد لحركية الفكر العربي إلى وجود محطات رئيسة، كان له دورٌ في خلق مسارات نهضوية فاعلة، انطلقت من الواقع الكموني/ الساكن المحرض على القدح، والتوليد، والتغيير، والتطوير، فارتبطت التحولات بطبيعة البيئة الفكرية التي تشي بالقبول والرفض، في اللحظة عينها، وتضمر كموناً قابلاً للقدح والإضاءة، ولذلك يمكن القول إن النهضة العربية الإسلامية لم تأتِ من فراغ، بل كان لها ظروف ساعدت على فهم علامات النهضة، وقبول دلالاتها ونتائجها، وتوظيفها بما يتوافق وسمات الفكر الجديد. ولم تكن نهضة القرن التاسع عشر العربية وليدة اللاشيء، بل جاءت الحركات الفكرية الناهضة بالمجتمع العربي نتاج ظروف وأحداث ومقومات هيأت للحدث، وشحنت النفوس رغبةً في تخطي الواقع وتجاوزه، ولكنها لم تهمش القواعد السليمة

لبنية المجتمعات، بل حافظت عليها خميرة تخصيبي تحفظ الأصل وتولد الجديد، فتمايزت الحركة النهضوية الإسلامية بفعل حركي يهدف إلى حماية الجوهر، بقدر ما يسعى إلى تحطيم الأنساق غير القابلة للاستمرار.

لم تلغ الرسالة الإسلامية، إذاً جوهر تعالم اليهودية والمسيحية، ولم تهمش العادات والتقاليد غير المناقضة لمبادئ الدعوة، ولم تهمل القوانين اللغوية القادرة على حماية التراث الأدبي، وتحفيز دور المختبر اللغوي، وضمان سلامة المنتج المعرفي، بل حرضت الفكر على تثمير أدواته اللغوية والمعرفية والثقافية، ومن ثم على فرضها فعلاً حضارياً كونياً. فأسس كتاب المراحل المضيئة من تاريخ هذه الأمة لقيامة فكرية تركت أثرها في الثقافة العالمية والإنسانية، وبقيت أفكار ابن سينا والفارابي والغزالي وابن رشد وابن خلدون وغيرهم من العلماء العرب منارات يسترشد بها مفكرو العالم، ولذلك كان لهؤلاء العلماء، أولاً فضل السبق إلى الانتساب إلى فضاء حضاري كوني غير ملوث بالطائفية والمذهبية والعرقية، وثانياً فضل التأسيس لمركزيات معرفية أنتجت فضاءات معرفية جديدة، ولدت بدورها مركزيات لمعرفة أكثر تطوراً، وجدة.

تفرض الحقائق السابق ذكرها عدداً من الأسئلة، ربما كان من أهمها ما يرتبط بنتاج النهضة العربية، فما الذي قدمه كُتاب النهضة الأولى والثانية على مستوى التأسيس؟ هل ابتكروا مركزيات قادرة على التوليد، ليكون الانطلاق منها نحو مستقبل عربي يسعى إلى التطوير والتحديث بقدر ما يتمسك بالأصل..؟

إذا كانت النهضة تعقب القعود والسكون وتتمظهر بدعوات إلى التغيير والتطوير والتحديث، فلقد حقق الأفغاني والكواكبي والطهطاوي وعبده ويكن والبستاني... وغيرهم حضوراً نهضوياً فاعلاً، غير أنهم لم يؤسسوا لمركزيات انطلاق حركات اجتماعية وإنسانية قادرة على التحريض والدعوة إلى التغيير والتجاوز، لأن الأفكار والمفاهيم والطروحات، التي فرضتها ظروف، لا تعيد نفسها ولا يقاس عليها، لم تؤد وظيفة خلق مصحوبة بدعوة إلى التغيير والتطوير، بل كان التعاطي معها على أنها تمثل حالة الامتلاء والاكتمال، وصارت الأنموذج للثقافة العربية الجاهزة والمعلبة.

إن الكلام على تقصير الحركات النهضوية لا يعني التقليل من أهمية النضال الفكري والسياسي والاجتماعي والوطني لأعلام النهضة الذين قرؤوا الواقع العربي بعين ناقدة، ورسموا أمراضه بشجاعة ودقة، ودعوا إلى التحرر من التعصب والتزمت، وإلى إعطاء المرأة حقها في التعليم، واختيار الشريك وتحقيق إنسانيتها، غير أن هذه الدعوات ارتبطت بظروف اجتماعية، وسياسية، ووطنية محددة، وكانت متأثرة بالفكر الغربي، فاقتصر التغيير على الشكل، وقلما تناولت الدعوات النهضوية مأساة العقل العربي، أو قدمت قراءة نقدية موضوعية ناضجة، لذلك تضاعفت التراكمات السالبة التي أفقدت العقل العربي القدرة على النقد والنقض، وأقصته عن دوره في حركية التطوير والبناء، وتجلى التراجع في ظاهرتين تمثلان نوعي التبعية: التبعية لماضٍ تتكرر أشكاله، من دون إدراك القيمة الحضارية والإنسانية التي أسس لها ذاك الزمن وتأسس عليها، وتبعية لآخر خارجي يشعره بالنقص والضعة، فسعى إلى محاكاته، وإلى نيل الرضى والتصفيق، من دون معرفة عميقة بقيمة التجارب، التي أوصلت الآخر إلى نتائج صحيحة، ومنطقية، استطاع البناء عليها.

ليس من الحكمة أن ننكر اللحظات المضيئة في تاريخ الفكر العربي، غير أن هذه

اللحظات، في رأيي، كانت لحظات تدشين وتوفيق ودعوة، ولم تكن لحظات تأسيس، لأن من خصائص التأسيس تشكيل فاعلية بنائية قادرة على تدشين محطات لحركات فكرية لا تنتهي، غير أن ما قدمه مفكرون عرب لم يشكل مشروعاً متكاملاً قادراً على تشييد بناء نهضوي قابل للترميم والتجديد والتطوير، لأن النهضة جاءت ردة فعل، وتعبيراً عن هاجس التقدم ومحاكاة الآخر المختلف.

سعى النهضويون الخارجون من ظلمات الانحطاط، وعليها إلى التحديث وحرصوا على صون الذات العربية من المخاطر والأطماع الخارجية، وانغرسوا في انتمائهم إلى الأرض الممتدة من الخليج العربي إلى المحيط، وآمنوا بضرورة الدفاع عن الأرض، وحاولوا خلق نوع من التكامل الثقافي، نتيجة خوفهم من اندثار الهوية القومية، غير أن هذه المشاريع اقتصرت فاعليتها على مرحلة زمنية معينة، لتدخل بعد ذلك متحف التغني والإعادة والتكرار، ومن ثم تتصنم في ذاكرة العربي الجمعية، وتحفظ، في الوعي واللاوعي، في مقولة "كنا وكانوا"، من دون أن يكون سؤالٌ: "أين كنا وأين صاروا؟"

مما لا شك فيه أن النهضة العربية الأخيرة انبثقت من بذور معرفية، ومن إيمان راسخ بالانتماء إلى فضاء قومي، له جذوره وامتداداته الحضارية، فخلق الوعي القومي نهضة فكرية، تجلت في معظم المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية والوطنية، ولكن هذه النهضة ابتليت بهزيمة الانكفاء والتراجع قبل أن تؤسس لواقع جديد، له معاييره وشروطه وقوانينه، فبقيت جهود أدباء تلك المرحلة خميرة تجديد وتحديث وتطوير، وبخاصة الجهود الأدبية التي عبرت عن الالتزام بقضايا الإنسان العربي وهمومه، وكشفت عن حجم المآسي، وأضاءت على الأزمات والتحديات، غير أن معظم هذه الجهود، بالرغم من أهميتها ونتائجها الإيجابية، لم تؤسس لمركزيات تبشر بولادة نهضة فاعلة.

كان جبران خليل جبران، وفق قناعتي، الظاهرة الاستثناء على مستوى الفرادة الأدبية في عصر النهضة؛ لأن كتاباته شكلت ظاهرة تأسيسية على مستوى الخطاب الأدبي، وكانت فتحاً للأدباء الحداثيين، ولكن هذا الرأي لا يعني التقليل من أهمية الدور الذي قام به كتاب أبدعوا، وتركوا كتابات فنية، لها قيمها اللغوية والبلاغية والدلالية، والتصويرية، فكان نعيمة، والريحاني، والمنفلوطي وغيرهم، قامات إبداعية، غير أنهم لم يؤسسوا لحراك فكري يتسلل من الحروف والكلمات والجمل والمواقف الجريئة، فيترك صراعاً بين القبول والرفض، والاحتضان والإقصاء، من دون محاباة أو خوف، أو تموضع، ولذلك كان جبران، في رأيي، الظاهرة الأكثر حضوراً وتأثيراً في حركية الحداثة العربية، فحكم عليه بعض القيمين على الساحات الثقافية بالعجز اللغوي، وحكم عليه رجال الدين بالمنع والحرمان من حقوقه الكنسية، غير أن فكره ما زال فاعلاً في نفوس المؤمنين بسر الوجود والحياة والخلق والإبداع.

استطاع جبران، بفكره الحر، أن يفرض مركزية حداثوية، أما فكر أنطون سعادة فلقد كان أكثر فاعلية على مستوى الفعل النهضوي الاجتماعي، والثقافي؛ لأنه استطاع التأسيس لمدرسة فكرية تنبض بقضايا الانتماء والمواطنة والأنسنة، فتخرج منها مفكرون قرؤوا مصطلح الزعامة من منظور لغوي وإنساني، وسعوا إلى تكريس مفهوم النهضة فعل خلق وتوليد وتحديث مرتبط بأصالة الانتماء إلى الأرض، وإلى حضارة إنسانها، فكفل المؤمنون بروحية هذه المدرسة قضية النهوض بالأمة على المستويات جميعها،

وبخاصة الثقافية، وكان من روادها مفكرون أبدعوا، ولكنهم لم يؤسسوا، إذا استثنينا أدونيس الذي ابتكر مسارات إبداعية على غير مثال، فتبع خطوطها الظاهرة عددٌ، لا حصر له من المقلدين الذين يدورون في فلك الظاهرة الأدونيسية.

تتجلى الفرضية السابق ذكرها من خلال عملية رصد سريعة لحركة الحداثة العربية التي تكشف عن عدد من الأدباء القوميين الاجتماعيين الذين شكلوا ظاهرة جديدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، ومنهم محمد الماغوط، وسعيد عقل، ويوسف الخال، وأدونيس، وكمال خير بك، وفؤاد رفقة وغيرهم، وتكشف أيضاً عن كم كبير من شعراء يتسابقون على حلبات الجوائز والإعلام، ويطرحون أنفسهم قامات وبطاركة، يعتقدون أن خربشاتهم غيبت الحالة الأدونيسية، لأنهم، وفق رؤيتهم، تجاوزوها، غير أن قراءة نصوصهم تؤكد فشلهم في التقليد، وفشلهم في الابتكار، لأنهم اكتفوا بظاهر الأشكال والأنساق، وتسلحوا بالتعمية والتضليل، ولم يقدموا عملاً إبداعياً يحرض على السؤال والتحليل والتأويل، بالإضافة إلى ما طعنوا به نصوصهم من سكاكين اللحن اللغوي الذي فرضه الجهل باللغة، أولاً، وسلطة التسليع، ثانياً، وذلك نتيجة سلطات قمعية تغتال سلطة العقل الداعي إلى التفكير والشك والفرز والتحليل والإبداع.

إن العقل العربي محكوم بالتعطيل والتغييب، والحراك الثقافي العربي مقموع بحواجز داخلية وخارجية، أفقدته القدرة على خلق مسارات تعرف به، ويعرف بها، وحولت إنسانه إلى رقم تابع في معادلات النظم الاستبدادية، والتسلطية، والاستعمارية، وأغرقته في أتون ردات الفعل. والبون شاسع بين واقع إنسانه منفعل، وواقع إنسانه فاعل، فالأول إنسانه صدى لمؤثر خارجي يحركه، ويستغله، والثاني، إنسانه فاعل، ومقرر، ومشارك في صياغة الشكل الأكثر تعبيراً عن وجوده، وحقوقه ودوره في صناعة المستقبل، ولذلك لم يتمكن الكاتب العربي أن يكون هو نفسه، ولم يكن قادراً على التحرر من ردات الفعل، فعجز عن المشاركة في صياغة نهضة عربية حديثة تخفف من سلبيات التصدعات في البنى الثقافية المعاصرة، وعجز، أيضاً، عن قراءة العولمة قراءة علمية موضوعية تقلل من الأزمات، وتخفف من التوترات، وحالات التشظي، ومن سلبية تصدع البنيات الثقافية.

ثالثاً: البنى الثقافية والتصدعات

في زمن معولم كان لابد للساحات الثقافية العربية من أن تستقبل أشكالاً، لا حصر لها من المفاهيم الثقافية العالمية، التي عجز الفكر النهضوي عن إدخالها في نسيج الفكر العربي، فجاء التأثير أشبه برقع، فضحت هشاشة الأثواب الفكرية السائدة، وكشفت عن بنية ثقافية مفككة غير قابلة للاكتساب والتطويع، وبرز تراجع المعرفة العقلانية أمام الأيديولوجيات الوافدة، وهيمنت الكتابة الوظيفية على شكل الثقافة العربية، وتحولت المعايير الثقافية عن القيمية إلى الاستهلاكية والانبطاحية، ولذلك يجد الكاتب الحقيقي نفسه كما يقول أدونيس، "أنه يكتب في مجتمع يتفكك في القاعدة. يتفكك إلى أبعد حدود التناقض، إلى حد أن ينفي بعضه بعضاً. هذا الطراز من التفكك يجعل المقاييس التي تواجه الحياة العربية مقاييس امتلاك واستهلاك، وهي مقاييس تساوي بين الشيء والشخص، بين الكتابة وأية

سلعة. والشيء أو الشخص هنا، أولاً مادة استهلاك، يطيب بقدر ما يفيد. وكل مستهلك يحول الشيء أو الشخص إلى أداة أو تابع. وحين يعجز عن تحويله، لا يحاول أن يفهم أسباب عجزه، وإنما يسارع إلى الحكم عليه وإدانته ونفيه"(1) هذه هي حقيقة واقع المثقف العربي في عصر العولمة والانترنت والتكنولوجيا والمعرفة، حقيقة تؤكد تسليع فكر المثقف العربي وتشييئه، وإقصائه عن المشاركة في صنع حاضره.

إن الكلام على الواقع المتصدع لا يعني إنكار وجود الكاتب العربي الحر والشجاع والواعي قضاياه، أولاً، بوصفه إنساناً، وقضايا المجتمع والوطن، ثانياً، بوصفه مكوناً اجتماعياً فاعلاً في صياغة أشكال الحاضر والمستقبل، غير أن معظم الكتاب العرب يرفضون التحرر من الدوران في فلك الآخر من دون معرفة حقيقية بطبيعة نتاج الفكر الوافد، ومن دون إخضاعه للنقد، فوقع معظم الكتاب العرب في أزمة العقلانية الغربية التي أخضعت الذات الإنسانية لمنطق النفعية المدمرة، وتشظت الرؤى والتطلعات، وابتعدت عن النظر إلى الذات من داخل، وصار الحكم مفاهيم وشعارات وممارسات لا أخلاقية مستوردة وغريبة عن التكوين الجيني لمنطق الإنسان العربي، ولذلك كثرت الانتكاسات على مستوى الإنسان والمجتمعات والأوطان.

يعاني الواقع العربي من حالة تشظ، يشعر معها الكاتب العربي أن واقعه يلفظه، ولذلك يمارس حضوره الفكري بعيداً عن هذا الواقع، الذي يقرؤه مأزوماً ومهزوماً، ويحاول أن يصنع فضاء افتراضياً يشعره بالامتلاء والاكتفاء، فيختزل سعيه في تعزيز وضعه الشخصي، وتقوية نفوذه المادي في المؤسسات والدوائر والمحافل، المسماة بالثقافية، وهو قلما يفكر في وضع تصور لواقع أكثر جمالاً وحرية، ولحياة أكثر قيمية، أو يسعى إلى خلق نهضة فكرية تشارك في إغناء تجربته، لأن معظم ما يعرض من نماذج إبداعية يضمر حالة مرضية تتجلى في رغبة المستكتبين في البروز والإلغاء، وفي نيل رضى السلاطين والملوك وأصحاب الثروات، فمرغت كرامة الكتابة على أعتاب تسمع لهاث أحلام الباحثين عن دور الساعين إلى إلغاء ما يعتقدونه متمايزاً، فاختزلت طموحاتهم في عبارة "أنا أو لا أحد"، ولذلك كثر الطعن بالصديق والزميل والآخر الأكثر احتراماً لنفسه، وتزاحم المتملقون، والنمامون والوصوليون والإلغائيون على فضلات الموائد. فكيف يقوم مشروع نهضوي عناصر صياغته مثقفون غير مثقفين، مثقفون انبطاحيون متحررون من القيم والمعايير الأخلاقية والأدبية ولا يعترف بعضه ببعض؟

إن المشكلة الأكثر استعصاءً على ولادة نهضة عربية حقيقية تكمن في النزوع الفردي وفي الأنانية، عند معظم الكتاب العرب، وفي حالة التورم والانتفاخ، التي تشوه سلامة الواقع الثقافي، وتمنع الاعتراف بالآخر، وتظهر النتيجة في أن كل كاتب عربي يرى في نفسه النموذج الحقيقي للتمايز والتفرد، وينصب نفسه سلطاناً على مملكة الكتابة، ويمارس على غيره أساليب متنوعة من أساليب التغييب والإقصاء، ويسعى إلى تقديم نفسه، في المحافل الفكرية، الأنموذج الأعلى لفن أدبي جعل منه مطية وصول وبروز، وهذا ما تؤكده مشاهد، لا حصر لها، تكشف عن صغارة المتملقين، وعن خطورة التزييف، وعن قذارة الدروب التي تسلك من أجل الوصول إلى غايات مادية، لن تغطي رائحة نتن الانبطاح والاستزلام.

إن الشعور بالامتلاء، وبالتفوق، وبنجاح الأساليب الملتوية يجعل من كتابات المتملقين قوالب جاهزة للعرض والطلب، قوالب أبسط ما يقال فيها إنها تدخل سوق المنافسة المادية، حيث تتناطح مصطلحات لا يفقهون منها إلا أسماءها، ويجدلون من غبار الحروف كلمات مبهمة، لا إبداع فيها، ولا ثقافة تنبئ بنهضة، وبخاصة ما جاء منها مموهاً بتعمية وتضليل، غايتهما إقناع المتلقي بعظمة ما ينتجون، وبغرابته، وبفرادته، فيعلن، بجهله، عن الإعجاب بكتابة لا يفهمها، ويسند الغموض والإبهام إلى بعد فلسفي، ويتضاعف الإعجاب بلغة كاتب وخلف التعمية مطية تضليل ووصولية، تجاوز بها حدود التواصل المباشر إلى صحراء دلالية، يصعب بلوغ سرابها، وإدراك ماهيتها. لأن فاقد الشيء لا يعطيه، وفاقد المعرفة لا يعلمها، وفاقد المنطق لا يمكنه التواصل الفاعل مع الآخرين. يتخذ الانتهازيون والوصوليون من فراغهم الثقافي هواء يملؤون به كلامهم ليطير إلى نفوس تغريها الأشكال الموحية بالجدة، من دون النظر إلى الجوهر، فكان واقعهم أشبه بواقع مجتمع مريض تكلم عليه جبران، هذا المجتمع الذي رفض أهله استقبال سفينة يعلوها الغبار ومملوءة بالجواهر، وعندما عادت السفينة عينها مطلية بلامعة من الخارج، وفارغة من الداخل، هللوا لها، وأسرعوا إلى استقبالها. فهل سيبقى التضليل والإيهام وسيلة لنيل المراكز والجوائز وتحقيق الضجيج الإعلامي؟ وهل سيبقى الانتهازيون متحكمين في المسارات الفكرية والحراك الثقافي؟

لقد تحولت الثقافة عن مفهومها التوليدي والتأسيسي إلى ثقافة الوظيفة، والمراكز، والجوائز، والضجيج الإعلامي، وسيطرت ثقافة التجارة، والمحسوبية، والاستهلاكية، على معظم الساحات العربية؛ التربوية والتعليمية والتثقيفية، وانحدر مستوى الكتابة إلى نوع من النخاسة القائمة على العرض والبيع والشراء، فلا يجيد التجارة بها إلا من امتهن الصغارة والذل، وطمح إلى بلوغ نشوة إذلال المؤمنين بحرية الكتابة، والرافضين الخضوع لحالة السيولة النفطية القابضة على زمام الترويج والإشهار والشهرة، فصدق في القيمين على هذه الظاهرة النفطية قول نزار "اشربوا النفط حتى آخر نقطة واتركوا لنا الثقافة".

إن ما يفرض على المتلقي العربي، في هذه المرحلة من التاريخ، هشٌ ومدجن ومضلل، ولا يمكن أن يؤسس لنهضة حقيقية، لأن النهضة يسبقها سكون وتأمل وفرز ونقد وإعادة تشكيل، أما المجتمعات الثقافية العربية فهي تشكو التخمة الهوائية، ويشعر المسيطرون عليها بالامتلاء والتفوق، وهذا الشعور يفرض حالة من الرضى تنفي الحاجة إلى قراءة الواقع بوعي وحكمة، ومن ثم نقده ومحاولة تحسينه. فهل يستطيع الكتاب المعاصرون الخروج على الأسماء إلى مسمياتها؟ وهل يصير المعنى الهدف والغاية؟ وهل تكون نهضة في مستقبل قريب متحرر من سلطة الذهب الأسود، ومن عولمة الإقصاء، ومن التبعية إلى الغرائز والشهوات ورنين الجوائز ورضى السلطة الرابعة؟

مما لا شك فيه أن الكاتب العربي المعاصر قادرٌ على التحرر من سلطة المادة، ولكن المعطيات تؤكد أنه ليس راغباً في صياغة مشروع نهضوي جديد، قوامه حركات ثقافية وفكرية، وطاقات خلق، وإرادات وطنية، ومعايير أخلاقية تتفاعل فيها القدرات والرغبات من أجل تبني آليات القراءة، والتفسير، والنقد، والخلق، والتجديد، والمشاركة، وتبادل الخبرات والتجارب، لأن معظم الكتاب العرب مستسلمون إلى أنانية تزين لهم صغارة النفس، وتحرضهم على

رفض الآخر، وعلى إلغائه وتغييبه، والنيل منه ويتمسكون بحكم المعايير الاستنسابية غير المنطقية والعقلانية، والخاضعة لاعتبارات شخصية تعزز دور أي انتهازي يقدم ذاته إمبراطوراً على مملكة الثقافة العربية، هذه المملكة التي اغتالوا فضاءها، وحولوها إلى تراكم نفايات غير ثقافية، تمارس عقدها انتقادات، وترهات، وسخافات تشمئز منها كراسي المقاهي، ودخان السجائر المستوردة.

إن صياغة مشروع نهضوي عربي فاعل مشروط تحققه برغبة الكاتب العربي في التحرر من المغريات، وفي السعي إلى زعزعة المعوقات وخلخلة الموانع، وتعرية المحبطات، ومن ثم يكون العمل على التحرر من الجهوزية السالبة، وعلى إزالة الحواجز المعنوية التي تعيق الحركة، وتؤخر فاعلية العقل العربي، هذا العقل الذي آن له أن يخرج من قمقم التبعية والتخويف والقمع، والترهيب، والإغراء، ليحقق حضوره الفاعل الذي يبدأ بالتحرر من سلطة لمعان الفضة والذهب، ومن السعي وراء المراكز والجوائز، ومن الاتباع، سواء أكان الاتباع للتراث المصنم والمقدس أم للآخر المتفوق، ويكون الهدف الرئيس مستقبل الثقافة العربية، وتطوير أدوات الفعل الناهض بالمجتمعات والأمم.

استناداً إلى ما سبق يمكن القول إن التحرر من القيود والإغراءات والرغبات المادية حاجة تفرضها حركية الحياة، شريطة أن يكون أبناؤها راغبون في التأسيس لحركة تجدد ذاتها من ذاتها، وبهذه الرغبة عينها يستطيع الكاتب العربي أن ينتصر على حالة الانبهار بالعقل الغربي، لأن الانتصار على حالة الانبهار يحرره من التبعية، ويتحول الإعجاب السالب إلى إعجاب موجب، ويكون العمل على الاستفادة من تجارب الآخر، بما يتوافق وطبيعة الثقافة العربية، ويتضمن خفض نسبة التعثر، وارتفاع نسبة القدرة على التحرر من القيود الذاتية التي تساعد الكاتب العربي المعاصر على التمرد، وعلى السعي إلى إصلاح الذات والواقع، لأن الحكمة تقول "أصلح نفسك يصطلح العالم". فهل من قيامة تتبئ بالإصلاح، والتمرد، والانتصار على سكونية القبول، وعلى قيود وافدة وموروثة؟

رابعاً: الكاتب العربي المعاصر وتعثر النهضة

يقول أدونيس: "لا قيامة لمن لا يموت". فإذا كنا حقيقة نؤمن بضرورة القيامة والنهوض فعلينا أن نقر بموت التجربة الإبداعية المعاصرة، فربما يلي الاعتراف بالموت قيامة حقيقية، تبشر بولادة جديدة، لأن التجربة الإبداعية، في هذه الحقبة من التاريخ، وفق المعطيات السابق ذكرها، لم تقدم مشروعاً نهضوياً فاعلاً، أو قادراً على التخفيف من سلبيات العولمة، أو الحد من أخطار الحركات السلفية التي تنمو في محاولة تهدف إلى إلغاء الآخر والسيطرة المطلقة، فتسللت المفاهيم المعولمة، والمعتقدات غير الأصيلة إلى تفكير الأجيال، وصارت جزءاً من نسيجه العقلي، من دون أن يكون للكاتب العربي دور بارز في الإضاءة على المخاطر والآثار السلبية المتوقعة، أو إنضاج الوعي القومي والانتماء إلى الوطن، فكان انقسام سماته التبعية إلى سلطة العولمة، أو إلى سلطة السلفية الجديدة.

إن عملية رصد للأهداف غير المباشرة للسلفية المعاصرة، تشير إلى الرغبة في السيطرة على العالم وإلغاء الآخر المختلف مع توجهاتها ومبادئها وأهدافها، غير أن القيمين على هذه الدعوة لا يقدمون مشروعاً نهضوياً أو معرفياً يبشر بتقدم علمي أو تكنولوجي أو حضاري، ولا يطرحون فكراً حداثياً يضمن نجاح تحقيق

طموحاتهم، لأن الحركة السلفية العالمية، تختزل مشاريعها في العودة إلى سيرة السلف الصالح الذي يجسد القدوة والمثال، وهذا صحيح، ولكن الطروحات والأفكار والممارسات تشي بأن السلفية تطمح إلى تدمير كل ما يعيق أهدافها، وإلى قتل من لا يقتنع بطروحات الدعاة وفتاواهم، لأن أي مختلف ولو كان في المجموعة نفسها، هو فاسق وكافر، وفق ما تحمله تصريحات القيادة والجماعات والأفراد الذين يجدون في السلفية قدراً، فيه خلاص العالم ووعداً لا مفر منه.

تبدو العولمة أيضاً، بالنسبة إلى المنادين بها، قدراً لا يستأذن الأفراد والجماعات والأمم، فهي تتسلل إلى التفكير والقناعات والممارسات، من دون سابق إنذار، وصار تبني مفاهيمها مكوناً رئيساً من مكونات الحراك الثقافي/ الحضاري العالمي، ويبرر المعولمون مواقفهم بأن العولمة أحدثت تطوراً كبيراً على المستويات التكنولوجية جميعها، وبأنها استطاعت تحقيق أهدافها على مستوى الاقتصاد العالمي، من دون أن ينتبهوا إلى نتائجها السلبية في أكثر من متحد اقتصادي، وإلى عجزها عن تحقيق هدفها الرئيس الذي يختزله مصطلح "القرية الكونية"، فهل ستعجز السلفية عن تحقيق هدفها الرئيس وهو أسلمة العالم وجعله إمبراطورية واحدة؟ وإذا كانت الأهداف غير المباشرة واحدة فهل يجوز القول إنهما وجهان لحقيقة واحدة؟

تبدو المقاربة غريبة وغير منطقية، ولكن هذه المقاربة لا تتناول الأدوات والنتائج الحضارية المباشرة التي أنتجتها العولمة، بل تنطلق من الأهداف والغايات والنتائج النهائية، وبخاصة على المثقف العربي، فالعولمة فرضت على هذا المثقف تبعية وشعوراً بالصغر والضعة والتراجع أمام عمالقة الفكر العالمي، فحاول أن يتبع أثر الخطوات التي رسخت علامات مرور، غير أنه سقط في الهوامش من دون أن يفهم، أو يقرأ الأسباب والضوابط والمحرضات التي أنتجت الخطوات وعلاماتها، وبقي عنصراً تابعاً، ومستهلكاً وخادماً لمخططات من أهدافها تدمير إنسانيته، وتحويله إلى رقم مهمل في معادلات الاقتصاد المعولم.

تكشف قراءة طروحات بعض السلفيين عن تقاطعها مع العولمة في الأهداف والغايات السالبة، فالسلفية، أيضاً، تدعو إلى تكريس حالة من التبعية لأنساق ماضٍ يرتبطون به مادياً، وعاطفياً، ومذهبياً، من دون قراءة معمقة موضوعية للموروث الديني المشحون بالقيم الإنسانية، والحضارية، والعلمية، هذه القيم التي ترفض القتل والذبح والتكفير والإلغاء، وتدعو إلى التفكير والعقلانية، والإيمان بمشيئة الخالق التي يمكن أن تظهر بعض دلالاتها في قوله تعالى: ﴿إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء وهو أعلم بالمهتدين﴾(2) وفي قوله جل وعلا: ﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم﴾(3). فسقط معظم الساعين إلى تحقيق أهداف السلفية في خطأ التمييز بين الإيمان والإسلام، وفق ما أكدته الآية الكريمة: ﴿قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم"(4)، لأن الإسلام الحقيقي قوامه إيمانٌ يساوي بين أبناء البشر ويعترف بحقهم، وبحريتهم، وبأحقية تقرير مصيرهم. فكيف تكون حداثة ونهضة في واقع عربي خاضع لتبعيتين، تبعية لماضٍ لا يقرأ فكره الحضاري الإبداعي، وتبعية لسلطة كونية تتحكم بالخيارات وتمعن في تقديم الإغراءات؟

إن العودة إلى سيرة السلف الصالح أمر جيد، إذا ما اقترنت العودة بوعي دور العقل،

وبقدرته على توظيف المفاهيم الأصلية بما يؤكد حق الإنسان بحياة حرية وكريمة، حرية اختزلها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله: "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً"، غير أن هذه الحرية ملغاة من قاموس السلفيين الذين يرفضون حرية الانتماء الديني والعقائدي، والفكري والثقافي، ويعلنون الجهاد ضد الآخر المختلف ويفتون بقتله. وكذلك طروحات العولمة تبدو أمراً جيداً، إذا ما استطاع الإنسان العربي أن يتحرر من قيودها وأهدافها غير المباشرة، ويستفيد من طروحاتها العلمية، غير أن غياب الوعي وارتهانه إلى سلطة الأهداف غير المعلنة، فرضت حالة تغييب للكاتب المبدع، ليحتل موقعه آخر قادر على تأجير فكره وضميره وقلمه، ما فرض تسلط الأقل إبداعاً على المشهد الثقافي الذي يشي بالعجز عن ولادة حركات نهضوية جديدة وفاعلة.

استناداً إلى ما سبق يجوز القول إن الواقع العربي يشي بعجز الفعل الحداثي العربي المعاصر عن خلق مشروع عربي حضاري يضمن خلق نهضة تبشر بالقيامة، وهذا بين في تراجع الفعل النهضوي، على المستويات جميعها، وبخاصة التربوية والاجتماعية والثقافية والحضارية، لأن شكل الثقافة العربية المعاصرة يفتقر إلى هوية ذاتية يعرف بها وتعرف به، وذلك على الرغم من تعدد المؤتمرات والندوات والملتقيات والدوريات والصحف والمجلات ووسائل الإعلان والإعلام والمؤسسات التربوية والتعليمية الساعية إلى تحسين المناهج التعليمية وتطويرها، وفق ظروف خارجية. تكشف علاقة بعض المثقفين، وبخاصة الأساتذة الجامعيين، صنمية العلاقة مع الفكر الوافد، وخير عينة تجسد هذه التبعية ما أظهره زميل في أثناء وضع أسئلة الامتحانات الرسمية لدور المعلمين والمعلمات، والذي أعلن رفضه لسؤال كنت قد طرحته، وعندما لم يجد جواباً مقنعاً، لجأ إلى كتب باللغة الفرنسية، يتأبطها في حله وترحاله، يستعين بها، من دون أن يصل إلى نتيجة علمية، ومن دون أن يفهم جوهر ما هو مدون في الكتاب، ومن دون أن يمتلك الحجة المنطقية التي يبرهن بها عن جدوى ما يطرحها على المستوى العلمي. فما قيمة علم لا يُعلِّم؟ وما قيمة كتب لا تتشابك روحيتها وروح متعلمها؟ وما قيمة معرفة تقوم على الانتقائية؟

يظهر هذا الموقف وأمثاله أن المشكلة تكمن في أدوات الفكر العربي، وبخاصة أدوات القيمين على توجيه الفكر، والراغبين في السلطة والبروز والربح، أولئك الرافضين أدوات المنطق الرياضي، ويكتفون بالسماع والنقل، فيكون حكمهم على موضوع علمي وفق ما وصل إليهم بالرواية والنقل من دون تمحيص أو تدقيق، وربما كانت حالة التشظي في استخدام المصطلحات خير دليل على المعرفة السطحية، التي يصر أصحابها على آرائهم، لأنهم نصبوا أنفسهم بطاركة على الفكر والدراسات العليا، فكيف يجيز أستاذ جامعي لنفسه أن يرفض المنهج الاستقرائي، والمنهج الاستنباطي والمنهج الأسلوبي؟ وهل الحجة في أن أحدهم أفتى بذلك وصارت الفتوى قضاء وقدراً؟ لماذا لا يعود هؤلاء إلى دلالة مصطلح المنهج، لغة وتداولاً، فيتبينوا أن كلمة المصطلح تفيد معنى الطريق المؤدية إلى الأهداف؟ ولماذا لا يستنطقون الكتب التي تناولت مفهوم المناهج وأدواته؟ ولماذا لا يستجدون المواقع الإلكترونية التي تمد معظمهم بأبحاث جاهزة للإملاء على الطلاب؟ إن المشكلة الحقيقية تكمن في ممارسة سلطة ثقافية ممنوحة من سلطة سياسية فرضت أزلامها على المواقع والمراكز، فرسخوا أخطاءهم حقائق علمية تخولهم تخطي الصواب.

مما لا شك فيه أن المعطيات والظواهر تؤكد حالة التشظي والعجز والتبعية والضياع التي تمنع صياغة مشروع عربي، وتعيق خلق حركة نهضوية فاعلة، على الرغم من تعدد الآراء وتنوع الأصوات الناطقة باسم الحداثة والتحديث، وباسم العدالة الاجتماعية، والتنمية البشرية، والديموقراطية، والمساواة، والتعاون، والحرية الفكرية، لأن هذه الأصوات ما هي إلا صدى لطروحات غربية وافدة، أنتجتها صيرورة اجتماعية، لم تعرفها المجتمعات العربية، أو هي صدى لطروحات قديمة شوه جوهرها الابتعاد عن المنبع، فأصابها القحط الروحي والتلوث الدلالي.

تظهر المعطيات السابق ذكرها أن للنسق الحضاري الجديد الثقافي، والمهيمن على المشهد الثقافي، سلطة إلغائية، غايتها تفريغ الكتابة من الأعراف والعادات والتقاليد والأصالة، فتكون النتيجة اتساع الهوة بين الإنسان العربي وموروثه الثقافي، من جهة، وبين الواقع العربي والهوية الحضارية، من جهة ثانية، فتتداعى المفاهيم الفكرية الموروثة، وتتشوه الهوية الثقافية والحضارية، ويتدنى مستوى الوعي الوطني والقومي، ويتلاشى الشعور بالانتماء إلى الموروث الحضاري، ليحل مكانه تبعية عمياء لمظاهر داخلية/ خارجية تغري بالثقافة، ولكنها تضمر تشويشاً فكرياً، يهدد بتقويض فاعلية الفكر العربي، وإقصاء المبدعين عن ساحات الحراك، فيتحولون من فاعلين في عملية الخلق المعرفي/ الحضاري إلى مستهلكين، ومن المركزية إلى تبعية تحقق نجاح مخططات تضمر السيطرة اقتصادياً وفكرياً وثقافياً وحضارياً.

لقد عرف التاريخ الحضاري ثورات معرفية تركت نتائج إيجابية؛ فكرية وحضارية، أسهمت في تفعيل حركية التطور، ولكنها لم تكن لتهدف إلى زعزعة البنيات الاجتماعية، وتركها من دون ترميم أو تعويض قيمي، أما الثورة المعرفية المعاصرة، على الرغم من تفردها بالتقدم التكنولوجي، فإن نتائجها السلبية، وبخاصة على المجتمعات العربية، تهدد بانهيار اجتماعي، لأن المثقف العربي يشعر بالعجز والضعة والانبهار أمام أي منتج حضاري جديد، فيأتي التعويض عن الشعور بالعجز مبالغات في التقليد والاستهلاك، وإسرافاً في رفض الموروث، ومغالاة في تبني المفاهيم التي تسوقها وسائل الاتصالات الحديثة، أو مبالغة في الدعوة إلى السكن في ماضٍ لا يعترفون به إلا نسقاً سلطوياً إلغائياً.

إن التعثر في صياغة مشروع نهضوي عربي جديد لا يكمن فقط في النظرة إلى الموروث، ولا في طبيعة العلاقة مع الآخر، بل في تدني مستوى الوعي لطبيعة المشاكل وتفاقم الأزمات التي أدخلت الكاتب العربي في حالة اغتراب عن الذات وعن الآخر، وقادته إلى تبعية فرضت عليه الاهتمام بالأشكال، فاغترب عن قضاياه، وأهمل قوانين تشكل لغة تصوغ أفكاره وتطلعاته وأحلامه ورؤاه. فكيف يبدع من تخلى عن أدوات إبداعه وأهمل مختبر الإنتاج؟

تتمسك شعوب دول العالم باللغة الأم، على الرغم من أن بعضها خضع لتركيبة استعمارية أو اتحادية، لأن اللغة أهم عامل من عوامل تأصيل كينونة الأمة، وبها يحفظ التراث وتدون المعارف، غير أن اللغة العربية، في هذا الزمن العربي الهش، تخسر دورها الحضاري والإنساني لأن الناطقين بها فرغوها من قيمتها العلمية، وأرهقوها بالنقد، وتخلى بعض المثقفين عن استخدام اللغة الفصيحة، وأدخلوا في كلامهم مئات المفردات الأجنبية، نتيجة الشعور بالدونية أمام الآخر. فهل يستطيع الكاتب العربي أن يستعيد الثقة بلغته وقضاياه وانتمائه ويصوغ مشروعاً نهضوياً بلغة عربية؟

خامساً: الكاتب العربي وحتمية النهضة

يفصح التراث العربي عن موقفين متناقضين من علاقة النقل بالعقل، فلقد دعا المعتزلة إلى تقديم فعل العقل على النقل، بقولهم: "إذا اعترض النقل مع العقل، أول النقل لمصلحة العقل" أما الأشاعرة فلقد قالوا: "إذا اعترض النقل مع العقل سخر العقل لمصلحة النقل"، وبين التأويل والتسخير مقولات لغوية وفلسفية وفقهية لا حصر لها، غير أن الإيمان بسلطة العقل تقود إلى الاعتراف بأن العقل الفاعل القادر على التفسير والتأويل يستطيع أن يعلن تمرده على أية سلطة تتعارض ومعايير المنطق.

تخضع معظم أنساق الكتابة العربية، اليوم لسلطة النقل، فإذا ما تباين رأيان كانت العودة إلى المنقول حكماً، أو إلى الوافد، من دون إعمال العقل، أو إحالة القضايا على قراءة تفكيكية تحليلية ناقدة، فأنتج الواقع الثقافي أزمة ثقافية تجلت في كتابات عربية تقدس الماضي، أو تنبهر بالوافد، فتمسك معظم الدارسين بأساليب قديمة، أو بأدوات وافدة، ورفضوا أية دراسة مغايرة، يقدمها كاتب عربي معاصر، وتوحدت خلافات التابعين، للماضي أو للآخر، في محاصرة الطاقات الحقيقية، فطوقت، وحكم على أصحابها بإقصاء وتغييب، يحرسهما رؤساء تحرير صحف ودوريات، ومحكمون لمجلات أدبية يخضع النشر فيها لعلاقات شخصية أو لمصالح متبادلة تؤكدها أبحاث منشورة مشحونة بالأخطاء النحوية والمنهجية، فتأتي الأعمال الأدبية نسخاً متماثلة في الشكل والمضمون، ومفرغة من الإضافات العلمية، أو الأدبية، فكيف يبتكر كاتب ما زال مسجوناً في أضاليل الرواية؟ وهل يجوز أن يتسلح مثقف بمقولات سلفية من دون إخضاعها للتمحيص والنقد؟ وهل يستطيع فكر يحيا في أغلال الماضي، أو يستعير أدوات لا يجيد استخدامها، أن يبتكر أنساقاً جديدة تساعد على خلق نهضة مغايرة؟

يؤكد الحراك السياسي العربي، في هذه المرحلة الدقيقة من التاريخ، أن الكاتب العربي منفعل وغير فاعل، وأن مواقفه لا تنم عن قراءة موضوعية للأحداث، فهو يتعاطى مع الظواهر من حيث المحرضات الخارجية، من دون ابتكار فروض، أو عرض معطيات قديمة وحديثة، عربية وغير عربية، سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، بل يتموضع في شعارات صنعت في خارج، له مخططاته وأهدافه، ويتبع غوغائية مبرمجة، يروج لها مستفيدون يقولون بما لا يؤمنون، ويحرضون المرء على إلغاء وجوده الإنساني، وعلى اغتيال ما تبقى له من حرية، لأنهم ليسوا بأحرار.

إن الفعل النهضوي يضمر كموناً عقلياً، لا يحقق ذاته إلا بحرية فكرية، غايتها الإنسان، وآفاقها المستقبل، فإذا غاب دور العقل تراجع الوعي النهضوي، وتشوه الفكر العقلاني، واغتيل الفكر التنويري القادر على تفعيل الفكر النقدي، وعلى الشك وطرح الأسئلة، ومساءلة الحداثة العربية مساءلة فكرية مقرونة بقراءة جريئة للواقع والتراث، بغية إقامة منظومة ثقافية جديدة قادرة على استيعاب المتغيرات، والقضاء على مخاطر الاستلاب الثقافي، واستعادة حرية الفكر، وحمايته من التضليل والتبعية والنفعية، وتحريضه على ابتكار آليات جديدة قادرة على تفعيل الوعي النهضوي.

استناداً إلى ما سبق يمكن القول إن حدوث نهضة عربية مرهون بوعي الكاتب العربي لدوره الاجتماعي والفكري والوطني والقومي والحضاري، فيتحرر أولاً، من الاستلاب وتالياً من الآليات المكتسبة التي تعيق التفكير، فيعمل على تعزيز دور العقل الفاعل في توجيه حركية

الفعل الإنساني، ويخضع خطابه النهضوي لقراءة نقدية متعالية على القمع والترهيب، قراءة ترتبط بالأصل بقدر ما تكون قادرة على نقض ما لا يقبله الفكر الحداثي الطامح إلى غد أكثر شفافية وبهاءً وتعبيراً عن قضايا الإنسان العربي، ولكن كيف يكون مشروع نهضوي في واقع عربي إلغائي؟

إن النهضة قدرٌ حتمي لشعوب تؤمن بالقيامة، ولا نهضة من دون أصل يكون منطلقاً لحركات فاعلة ومتحررة من ردة الفعل، فإذا كان قدر المجتمعات العربية أن تنهض من كبوتها وتعلن تمردها على سلطات القمع والترهيب والإلغاء، الداخلية والخارجية. فهي تحتاج إلى التحرر من ردة الفعل، وإلى أن تمارس حضورها انبثاقاً إيجابياً من تراث يفتح أمام النخب مسارات فاعلة في حاضر مؤسس على أصل قابل للمساءلة والنقد والتحليل والتفكيك والتأسيس، فتولد كتابة جديدة ممهورة بالعمق والثراء والصدق والكشف، كتابة قادرة على تبني مشروع نهضوي يبشر بالخروج على الراهن وعلى التبعية والاستلاب.

ضمن هذا المعطى يستطيع الكاتب العربي الحداثي المنذور للثورات والتغيير والتحديث أن يكتب القيم التي توجه سلوكه بحرية وشجاعة فيرسم عالماً من القيم الهادفة إلى تشكيل مشروع نهضوي، قوامه وعي تام بالواقع العربي، ودعوة صريحة إلى الحرية، وإلى تكريس المبادئ التي تحدد سلوك الأفراد والجماعات، فيجسد في كتاباته إنسانية تؤكد صدق رسالة تقول الأشياء، وتقرأ العالم بأمانة، تثري نتائجها ثقافة إنسانية شمولية، ورؤيا نهضوية موسومة بالخلق والإبداع، فيكون الكاتب العربي مؤثراً وفاعلاً في تحديد المسارات كلها، ويكون له حضور على مستوى السياسة الداخلية والخارجية من دون تزييف، أو انبطاح، أو كذب، أو تلفيق؛ لأن سياسة لا يضيئها الفكر، كما قال أدونيس: "ليست إلا خبطاً وارتجالاً، وإن فكراً لا يعنى بالسياسة، أي بخلق حياة جديدة، ليس إلا لعباً وعبثاً. السياسة إذ تعزل الفكر ترتاح، تستسلم لأهوائها، ويخمد المفكرون وراء أوراقهم، وبدل أن يكون هذا العزل دافعاً للتعمق والنظر والبحث عن طرق للنهوض أكثر فاعلية، يكون أنزواء وعزلة. إن السياسة تتحداه فتشله، بدلاً من أن تزيده يقظة"(5).

إن للكاتب العربي النهضوي دوراً رئيساً في إصلاح المجتمعات، وفي تصويب الخلل الاجتماعي والسياسي، فهو الناصح الأمين وليس المحابي المضلل، وهو الحر الشجاع، وليس التابع الجبان اللاهث وراء المراكز والجوائز والربح المادي، وهو الأستاذ المشارك في تشكيل الفكر الحر، وليس الأستاذ القامع أسئلة الشك، إنه قبل كل شيء المنارة التي يهتدي به جيل من الشباب السائر نحو مستقبله بحماس يغتاله كتاب يجيدون التدريب على سرقة فتات الموائد، سواء أكان ذلك في المؤسسات التربوية أم الثقافية والاجتماعية.

مما لاشك فيه أن المؤسسات الجامعية العالمية تؤدي دوراً حضارياً كونياً، بوصفها ملتقى فكرياً يضمن التواصل المعرفي بين الشعوب، وهذا الدور الثقافي/ الحضاري تستطيع الجامعات العربية تكريسه فعلاً وطنياً وإنسانياً، إذا تمكنت القلة القابضة على جمر القيم والمعرفة من أن تشعل شمعة على طريق النهوض بالمجتمعات العربية، لأن الجامعات، بشكل عام هي المختبر الأكثر قدرة على تعزيز دور الإنسان في صياغة مشروع حضاري نهضوي، ولكن كيف تستطيع الجامعات العربية أن تؤدي دورها في ظل غياب أي خطة غايتها التحسين والتطوير

من الداخل بعيداً عن المخططات الجاهزة والوافدة؟

إن ما نشاهده على مستوى الثقافة العربية يشي بالتشويش والتضليل، ولكنه ليس واقعاً ميؤساً منه، وعلى الجامعات مسؤولية في خلق الكاتب الحر والشجاع، لأنها قادرة على تعزيز دور الشباب في صناعة المستقبل، وضمان فاعلية ثقافية عربية أصيلة تحرض على تخطي الصعوبات وتجاوز الأخطار، ومناقشة القضايا القومية والإنسانية والحضارية، ومن ثم يكون الحض على ترك السلبيات، ورفض ما يشي به الفكر الجاهز من تقليد، وانسحاق، ومن غياب لدور الأنا العربية المبدعة، ومن ضياع القيم الثقافية، فتسلح الجامعات كاتب المستقبل القريب بأدوات سليمة قادرة على صياغة مشاريع الحرية الفكرية، والعدل الاجتماعي، والسياسة العادلة النابعة من صيرورة اجتماعية عربية، وليست إسقاطاً مشوهاً لنظريات وافدة، أو أفكار موروثة سالبة، عكس تبنيها المغلوط العجز عن الإبداع وعن النقد البناء، وكشف عن ضحالة الفكر العربي، وعن هشاشة الهياكل الثقافية، وعن تصدع بنياتها.

إن الدعوة إلى حركة نهضوية لا تقلل من شأن الباحثين عن المراكز والسلطة، إذا استطاعوا تحويل الواقع السكوني المنذور لقبول الجاهز واحتضان نماذجه، إلى واقع متحرك غير معزول عن الأصول التي تحفظ جوهر الهوية، لأن الانقطاع عن الجذر ينذر بالضياع أو الإلغاء، لذلك بقدر ما تحفظ المجتمعات العربية شخصيتها الذاتية والمعنوية تستطيع أن تستمر في الآتي وتنتصر على معوقات الحاضر، فتكون الكتابة فعلاً إبداعياً يتمايز بقوة التأسيس لمشروع نهضوي، يصوغه كتاب عرب متسلحون بالحرية الفكرية وبالشجاعة وبالإيمان وبالثوابت القيمية، ومتعالون على النفعية، ومنتصرون على الاستلاب والانهزامية والأنانية، فيكتبون العلاقة مع الواقع رؤى وتطلعات مفعلة بنبض المعرفة، ويكمون نهضوي غايته تحقيق إنسانية الإنسان العربي، وتحريره من التخلف والقمع والترغيب والترهيب والتبعية، فتفرض الكتابة نفسها حدثاً إبداعياً نهضوياً، يكرس حضوره الفاعل كاتبٌ عربي مؤمن بالتغيير والتأسيس لمشروع عربي حضاري جديد.

يعتقد بعض الباحثين العرب أن مسؤولية التغيير لا تقع على عاتق الكاتب، كونه عاجزاً عن تغيير سياسة السلطة، ومغيباً عن مسرح القرار، ولا حول ولا قوة له، غير أن قراءة منطقية للفعل الثقافي العالمي الفاعل يؤكد قدرة الكاتب المبدع على التغيير والتطوير، وعلى دوره في خلق النهضة الحقيقية، ونشر العدل والحرية والمساواة والأمن والسلام والطمأنينة، شريطة أن يؤمن الكاتب بنفسه، أولاً، وبدوره الإنساني القيادي ثانياً، هذا الإيمان الذي منح، منذ القدم، بيدبا الفيلسوف القوة والعزم والتصميم والجرأة والحجة ليدخل على دبشليم الملك، غير آبه بالنتائج المباشرة، فاستطاع بحكمته وثبات موقفه، وإيمانه برسالته أن يحول دبشليم الملك عن الغي والظلم إلى العدل والاستقامة والنزاهة بفضل كتاب "كليلة ودمنة"، الذي كان وما يزال، النموذج الأعلى للحكم والسياسة والتعامل الاجتماعي، وتوصيفاً دقيقاً للعلاقات الإيجابية والسلبية.

كشف عصر التنوير عن دور الكاتب في تكريس النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية، فكان لأفكار جان جاك روسو، وفولتير، وديديروه، وغيرهم نتائج عظيمة على مستوى التربية والعدل الاجتماعيين، وتغيير شكل السلطات، وهذا الدور عينه يمكن أن

يقوم به كاتب عربي واعٍ ومثقف وحر ونزيه، وشفاف، ومؤمن بنفسه، وبمجتمعه، وبوطنه، وبإنسانيته، فيعمل على تحرير فضاء الكتابة من المسترلين والنفعيين والانبطاحيين، ويقول كلمته الفاعلة بجرأة وصدق وتصميم على تغيير الواقع، ومن ثم يكون العمل على ابتكار منظومات ثقافية تحرض على الشك والسؤال والبحث، وعلى رفض الأنساق الجاهزة، والمفاهيم غير القابلة للتطوير، فيكون العقل هو القائد والمرشد والهادي إلى التحرر من الجهوزية، وإلى تكريس الحق والخير والحرية، وإلى خلق واقع نهضوي جديد، يحث مبدعيه على الكتابة الفاعلة، وعلى المشاركة في فعل الصيرورة الحتمي الناهض بالإنسان، وبالمجتمع، فهل سيخرج الكاتب العربي من قمقم التبعية ويخلص العقل من مآسيه المتوارثة والمتراكمة؟ وهل سيكون لنا نهضة حقيقية فاعلة؟ ربما. من يدري؟

هوامش:

1ـ أدونيس، زمن الشعر، ص 81.

2ـ القصص: 56.

3ـ الحجرات: 13.

4ـ الحجرات: 14.

5ـ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 84.

□□

الرواية الجزائرية بين التجريب والمساءلة وعنف الكتابة لدى الروائي عز الدين ميهوبي

□ د. شارف مزاري

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات تعامل السرد الروائي مع ظاهرة العنف من خلال انفتاحه على الواقع الذي عايشه اليومي العربي والأجنبي على حد سواء، وذلك منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي إلى يومنا هذا في مجال التخويف والترويع والتفزيع ثم الاغتيال والتفجير. وهي كلها سمات الإرهاب المعاصر الذي مس دولاً عربية عديدة بدءاً من الجزائر، إلى اليمن وليبيا ومصر وتونس وانتهاء بالقطر العربي السوري حالياً، ومحاولة الوصول إلى أدغال الصحراء الكبرى للمغرب العربي مجدّداً على النحو الذي ظهر به الإرهاب هذه المرّة بين حدود الجزائر ومالي.

العنوان الروائي المقترح: "اعترافات أسكرام" للروائي الجزائري عز الدين ميهوبي، والواقع أن ما تكشف عنه هذه الكتابات تتعدد معانيه وتتبئ عن جرائم القمع والاغتيال، كما تبين عن أشكال مقاومتها ، هذه الأعمال كلها تتماس في دلالة ممارسة العنف ما دام الهاجس الأسمى تعرية المجتمع من البراثن التي تتربص به من كل صوب والكشف عن هوية الإرهاب. هي مقاربة تنطوي على كثير من المفارقات التي تصنع التجربة وأفق الترقب في مسيرة الرواية الجزائرية.

وقد دفعني الوعي بقدرة الرواية على تمثل مجالات الإرهاب ومبررات وجوده من جهة،

وتوجيه المتلقي إلى معرفته والكشف عن هويته من جهة أخرى.

تعتبر ظاهرة العنف والقمع والإرهاب قضية تراثية بما تحمله من آثار الظلم والتعصب والتطرف الذي امتزج بصراع فكري ينهض على التأويل وجدل المقدس مما ترتب عنه إيجاد علاقة متوترة بين المقدس والمدنس، ونعني به هاهنا الطرح العقلي الذي يتنزل بالنصوص الدينية إلى مرتبة المساءلة والتقويم.

ولعلّ تجلياته تظهرها المقولات السردية من نحو ألف ليلة وليلة، وبعض المتون القديمة وغيرها والتي تظهر بوضوح العلاقة الجدلية بين الأدبي والإيديولوجي كإجراء يكون انعكاساً للتوجه السياسي السائد في بلد ما، مما يولّد الانتقام والمواجهة بغرض التغيير، على أن السياسي لا يجد مسوغات تجعله يستسلم لمقولات تناقض توجهاته في مجال السلطة وقواعد الحكم، وتعمل على مصادرة حريته بفرض جملة من القيود.

إن السردية العربية ـ عبر مسيرتها الأدبية ـ ظلت تواجه أشكال العنف والتطرف بالكتابة المباشرة أو الرمز والإيحاء وحيل السرد المختلفة. يمكن الإشارة مثلاً إلى كتاب أبي علي القالي الموسوم بـ: "ذيل الأمالي والنوادر" وقد ضمّنه نصوصاً سردية تستعمل السرد حيلة للتخلص من قبضة السلطة وقمعها، كما فعل أبو عبد الله نعيم بن حماد المرزوي في مؤلفه: "كتاب الفتن" والتميمي صاحب كتاب "المحن" وابن كثير المفسر الكبير له كتاب يشي بهذا الموضوع سماه "النهاية في الفتن والملاحم". أيضاً "إخوان الصفا" أدبية أخرى لمواجهة ملامح القمع حيث تكون محاكمة الإنسان على يد الحيوان، وما فعلته شهرزاد للإبقاء على حياتها إبعاداً لسيف الجلاد على رقاب المظلومين، كلّها مظاهر استخدمت فيها الغواية السردية بامتياز. وكأن أمر الإرهاب موصول بالتراث العربي وما حدث في بلادنا ووطننا العربي ما هو إلاّ فصل من فصوله المتبقية.

من هنا يمكن القول إنّ مواجهة الإرهاب بواسطة الكتابة هي سمة فنيّة من تأصيل السرد القصصي في تراثنا الأدبي.

إن الإرهاب الذي ميّز العقدين الأخيرين من القرن الماضي وكذا العشرية الأولى من هذا القرن إلى يوم الناس هذا هو من تداعيات الحركات الدينية عبر العالم، يحتكر الوصاية على الدين، يظهر ذلك في الخطاب الديني الذي يتبناه، كما أن أدوات القمع واستخدام القوة لمصادرة حرية الآخرين كلها أمور مبررة من وجهة نظره. ولذلك تظل مواجهة الإرهاب بالكلمة متواصلة تصنع شهادات جديدة على العصر، بل هي امتداد لتراثنا السردي في مجال المقاومة. على الرغم من سقوط ضحايا هذه الكلمة وهم كثر، لكن ذلك لم يمنع من التواصل ورفع راية المواجهة. وهنا ينبغي التأكيد على أن الخطاب الأدبي عبر التاريخ الإبداعي ظل يواصل مسيرة الوقوف ضد الإرهاب والفعل القمعي من جيل إلى جيل بما يحمل من تراكمات وخبرات، الأمر الذي يجعلنا نقول وبدون أدنى تردد: إن الروايات التي جعلت الإرهاب الديني موضوعاً لها وعبرت عنه لم يكن مجيئها من قبيل المصادفة، وإنما بدأت من حيث انتهى تراثنا السردي في تاريخنا العربي الإسلامي.

غير أن النماذج التي كان يواجهها النص الأدبي تنوعت من المثقف التقليدي الحاقد على الاختلاف والتغيير إلى رجل الدين المتعصب، وانتهاء بنموذج المثقف الأصولي الذي اغتدى إرهابياً في ظل تداعيات الأحداث والتحولات التي يشهدها هذا العصر.

وكان من نتائج ذلك أن انتشرت مجموعات أصولية عبر الوطن العربي، وتزايد عنف ممارستها وقد طالت أسماء بارزة في سماء الأدب والفكر والفنّ من نحو ناصر حامد أبي زيد، وحسن حنفي، ونجيب محفوظ، وعبد القادر علولة وغيرهم.

وقد ظل الإرهاب يتربص بالمثقفين ويكيد لهم، ولا تزال بؤره متوترة ومتحركة إلى الآن. ولا يمكن أن ننسى مآسي المثقفين وأحزانهم. ولا يزال المثقفون العرب يذكرون اغتيال الكاتب فرج فودة عام 1992 لأنه هاجم التطرف والتعصب ودعا إلى الحرية ومساءلة الكائن والممكن، وكذلك محاولة اغتيال الأديب العالمي نجيب محفوظ عام 1994. ولا تزال هذه الممارسة جاثمة إلى هذه اللحظة التي تم فيها تدبيج هذه المداخلة. وما اغتيال المفكر النقابي اليساري شكري بلعيد التونسي في فبراير 2013 ببعيد عن هذه الممارسة.

لئن كانت الرواية العربية تتسم في عمومها بالتجريب في مجالات عديدة تعكسها الإرادة السياسية للحكومات العربية، وكذا التوجهات الدينية والاجتماعية والثقافية التي تتنج ضمن هذه الإرادات. فإن الرواية الجزائرية المعاصرة تتسم بالمد والجزر في تواد وتعاط مع التحولات التي يحياها المجتمع في ظل العولمة التي قرّبت المسافة الزمنيّة بين شعوب العالم باعتماد وسائل إعلام واتصال جديدتين ومتطورتين، وقد يكون ذلك مطرداً في كامل الموضوعات التي ميّزت الساحة العربية في تواز مستمر بين المنجز السياسي والمنجز الإبداعي. ولعل ذلك يكون واضحاً في موضوع التطرف والتعصب في حياتنا العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج. وهو النموذج الذي كرّسته وسائل الإعلام المختلفة والكتابة الإبداعية التي واكبت هذه التحولات.

فلو استرجعنا إنجازات الرواية العربية في هذا المضمار لوجدنا الكتابة فيها تتسم بالعنف وبخاصة في العقدين الأخيرين من القرن الماضي، وبداية هذا القرن إلى اليوم. على أن ذلك ينسحب على كثير من الأعمال التي تظاهرت كلها على تصوير فعل الاعتداء، على الرغم من التفاوت في الطرح والمساءلة والعمق، والوجاهة الفنية التي يمثلها حضور هذا النموذج.

الأقلام التي رافقت حركية المجتمع العربي في صيرورته التي آل إليها في المسار الذي أشرنا إليه آنفاً كثيرة، يأتي في طليعتها الروائي الجزائري الطاهر وطار في روايته "الزلزال" التي صدرت في بيروت 1974 والتي أرهصت للإرهاب والتطرف الديني، وكانت علامة بارزة لعنف الكتابة {**فكانت إرهاصاً ونبوءة بتصاعد أفعال الإرهاب المتمسحة بالدين، كما كانت كشفاً عن العقليات المولّدة للإرهاب والمبررة له في الوقت نفسه متمثلة في الشيخ عبد المجيد بو الأرواح الذي لم يتردد في تكفير كلّ من حوله**} (1) وتوالى الاهتمام بموضوع محنة الكتابة، فظهر يوسف إدريس بعمله المتميز "اقتلها" سنة 1981 يعالج فيه موضوع الاغتيال والتخلص من الخصوم من قبل الجماعات المتطرفة، والموضوع نفسه يظهره عمل إبداعي آخر للكاتب فتحي غانم تحت عنوان "الأفيال" في السنة نفسها. واللافت أن العملين قد تزامنا مع اغتيال الرئيس المصري أنور السادات عام 1981. أما على مستوى الإبداع المسرحي مثلاً فظهرت مسرحية سعد الله ونوس "منمنمات تاريخية" عام 1994. وكذلك في فن الدراما السينمائية وغيرها من ضروب الإنتاج الأخرى كالشعر ونحوه فكانت مفتوحة على الظاهرة بشكل لافت.

غير أننا بصدد الفن الروائي الذي جسد ظاهرة العنف، وبصدد الرواية الجزائرية التي

كانت شاهد عيان وحاضرة لمواكبة ما استجد على الساحة العربية والإقليمية على حدّ سواء.

وأتصور أن القالب الجاهز للنموذج وجد مطروحاً على بساط روايات جزائرية عديدة نمرّ على ذكر بعضها على عجل منها:

"ذاكرة الجسد للروائية" أحلام مستغانمي، "أرخبيل الذباب" بشير مفتي، "تماسخت" الحبيب السائح، "متاهات ليل الفتنة" حميدة العياشي، "دم الغزال" مرزاق بقطاش، "سيّدة المقام" واسيني الأعرج، "بم تحلم الذئاب؟" ياسمينة خضراء، "الشمعة والدهاليز" الطاهر وطار، "تيميمون" رشيد بوجدرة، "عواصف جزيرة الطيور" جيلالي خلاص.

غير أن عمل الروائي الجزائري عز الدين ميهوبي، يعد قفزة نوعية في عالم السرد الروائي، حيث اتسم بالصبغة الفنيّة التخيلية مروراً أولا بروايته "التوابيت" التي صدرت عام 2003 وكيف تجلت فيها مظاهر العنف. وظل نموذج المتطرف الديني مسجوناً في قالب جاهز كرسته هذه الرواية بالتعرض لصفاته الخارجية المرتبطة بالشخصية، وللفعل الإرهابي المدان، بعيداً عن محاولة الكشف عن مكونات وأسباب هذا الوافد الجديد ومحاولة تبرير وجوده باعتماد الحجج والأدلة التي أدت إلى ميلاده. ولعلّ هذا المسوغ وهذه الآلية التبريرية تكون حاضرة بشكل فني وجمالي لافت في إصداره الجديد "اعترافات أسكرام" موضع هذه الدراسة. تتكون هذه الرواية من 587 صفحة خمسمئة وسبع وثمانين صفحة، صدرت عن منشورات البيت بالجزائر سنة 2009، تعرض عبر سبعة عناوين فرعية:

تين أمود

عين الزانة

الشاعر والجدران

الفجيعة على أستار الكعبة

تورا بورا

قديس الماء الأبدي

رماد النبي الأخير

تمثل هذه الرواية منعطفاً جديداً في مسيرة عز الدين الإبداعية، حيث قلّص أفق انتظاره، بحيث لم يتدرج شأنه شأن المثقف التقليدي، ولم يكن متباطئاً في التخطي نحو الرواية النموذج المتكاملة، ولم ينجذب إليها. بل انجذبت وانقادت إليه وهنا نقطة التحول نحو الكتابة التي تبرر وجودها، وكأن فضاءات "التوابيت" قد ضاقت فلم تعد قادرة على استيعاب الظاهرة بالطرح الذي يقدم الراهن والحيني ويسعى إلى تبريره.

إنّ "الاعترافات" تشكل تحديات تتجاوز الذات الفردية إلى الحدود الإقليمية والإنسانية التي تشكلت في ضوئها ظاهرة العنف، كما تكون الوجه الثاني "للتوابيت" برؤى مغايرة وحاسمة بمرونة التمرس على الشاهد الإبداعي بامتياز، مع الاشتغال على آليات إنجاز هذا العمل الروائي المتميز. وهذا ما أكسب هذه الرواية سمتها التجريبية التي تعتمد تشريح مكونات الظاهرة على مستوى التبرير وعلّة الوجود بإضافة الآفاق الدلالية التي تفتحها تضافر آليات النص التركيبية والوظائفية من أجل إحداث التأثير الفني والجمالي في المتلقي، وبالنظر إلى السرد على أنه **{فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان}**(2) من هنا يمكن تأدية السرد باللغة والصورة والحركة والمشهد وتخلخل الزمن وتشظي المكان. وهي النزعة التجريبية التي ستحققها العتبات النصيّة التي اختارها الكاتب لهذه المدونة.

1) ـ عتبات النصّ ومفارقة العنوان:

"الكتاب يظهر من عنوانه" هكذا قيل قديماً. ويقال عند العوام "العام يظهر من خريفه" فإن بدأت الأمطار مع فصل الخريف تأكد أنّ العام عام ماء ومرعى، لأن العنوان في حقيقته هو جزء لا يتجزأ من مضمون النص الكامل للعمل الأدبي، فهو يختزل مجموع الطروحات الفكرية والجمالية والآراء والمواقف المختلفة التي تتضمنها الرواية.

فلفظ "اعترافات" جاء بصيغة الجمع ليقر منذ البدء بتعدد أوجه الخبر، كما ينطوي على تداعيات كثيرة تأتي نتيجة هذه الاعترافات، فهو علامة دالة على كثرة الأحداث، كما يؤكده متن الرواية لاحقاً. على أن هذا اللفظ ينهض على وتيرة إشهارية تصيب المتلقي بنوع من الاستفزاز ليغوص نحو المجهول ليتعرف على مصائر المعترفين وهم كثر، وأحداثهم متنوعة، كل اعتراف يختلف عن الآخر ما داموا جموعاً، وهي منظومة متكاملة من العلاقات والوشائج التي هي من وجهة أخرى انعكاس لما آل إليه المعترفون في ظل الأفكار التي آمنوا بها والمذاهب التي اعتنقوها.

على أن اللفظ الثاني للعنوان: "أسكرام" يمثل انزياحاً دلالياً حتى وإن تضمن الاستقرار، لأنه يوحي بالمكان. غير أنه المقوم الدلالي الذي ينطلق منه الكاتب ويعود إليه، كما يخفي دلالات أخرى لا يقذفها لمجرد ملامسة أولى. "أسكرام" اسم منطقة تقع في الجنوب الجزائري يسكنها "التوارق" {**أسكرام منطقة جبلية تبعد عن تام سيتي بحوالي ثمانين كيلو متر، واشتهرت لدى أهلها والأجانب الذين يأتون إليها في كل المواسم إنها المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس، وبعضهم يأتي إليها بهدف زيارة المعبد الذي أقامه داعية التنصير شارل دي فوكر**} (3) وهو الفندق المرتقب الذي سمي باسمها {**في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان بناء فندق قريب من قمة أسكرام الجبلية وأطلق عليه اسم (أسكرام بالاس) واختار له هندسة معمارية مشابهة لقمة الجبل الأسطوري، فرأى فيه الناس تحفة معمارية منحت الأهقار بعداً سياحياً آخر**} (4). أو هو من وجهة فنيّة بعد لا متناه يرمز لكل شيء من أجل إحداث التأثير المرتقب في متلقي هذه الرواية.

وعلى المستوى اللساني تطرح كلمة "أسكرام" تصوراً مفتوحاً على التوالد لا يستدعي بالجاهز والقبلي، بل باعتماد مظهرين أساسيين هما اللغة والشكل. وهو الفضاء الذي تتحرك فيه عملية إنتاج المعنى {**لأنّ العنوان يوجه القراءة على اعتبار أن العنوان بنية نصية**} (5) فلفظ "أسكرام" المكون من ستة أحرف حرفه الأول (الألف) الذي يتصدر حروف الحلق مخرجه حلقي، والحروف الأخرى تأتي مرتبة لتصل إلى آخر حرف وهو الميم (م) الذي مخرجه الشفتان.

البداية (أ) صوت مفتوح يفتح شهية البدء في الكلام. والنهاية (م) صوت مغلق تنطبق فيه الشفتان. فالألف إعلان عن بدء الاعترافات والميم إعلان عن غلقها بصورة حاسمة ونهائية. على أن بين الألف والميم مخارج لحروف كثيرة هي التي تصنع الكلام والتعبير والإنشاء (وهو مضمون كل الاعترافات) ألا تشعر أن الكلمة ـ بالتركيز على الألف بداية والميم نهاية ـ تبعث في خيالك صورة المعنى دون الرجوع إلى معاجم اللغة، فالفندق يرمز إلى المعنى بكثافة لأن بدايته مفتوحة ونهايته مغلقة.

أما الغلاف فهو البساط الذي يقيم عليه العنوان، وهو عبارة عن نقاط سوداء كثيرة متناثرة على وجه الغلاف الخارجي، تتوسطه دائرة ضاربة في السواد منغلقة تتخللها نقاط

بيضاء قليلة تشي بكثير من التوتر. ولعل انغلاق الدائرة يرمز إلى انغلاق الأفق في الزمن الآتي، زمن الاعترافات الذي حدده الكاتب بآخر سنة 2039 أو هو صورة لنفق مظلم، ملولبة دائرته ذات لون داكن جدًا تتخلله نقاط ضوئية بيضاء. وهي دلالة جديدة توحي باستمرار زمن الإرهاب الذي يتحول من مكان إلى مكان، ومن قارة إلى أخرى حتى وإن كانت القارة الإفريقية هي المقصودة في هذه الرواية، وبالضبط في الجزء الشمالي بين مالي والجزائر المنطقة الصدامية المثيرة لكثير من الجدل منذ أن وفد إليها جمع مهم من أفراد القاعدة نتيجة حرب ليبيا وما تشهده تونس من توترات، كما توحي به الاعترافات التي جرّت في فندق بمدينة خيالية مرتقبة تكون عاصمة كبيرة للتوارق. كما يتضح ذلك من خلال متن الرواية. "فأسكرام" صار يمثل - في ضوء هذه المفارقة - رؤية الكاتب الاستشرافية. كما يمكن أن تعلن صورة الغلاف الجامعة بين السواد الكثيف الذي غطى الغلاف، والنقاط السوداء الأخرى وبعض البيضاء التي تتطاير عن بقايا انفجار عنيف هزّ أركان مدينة، وهي دلالة تتبدى عبر جسد الرواية في عناوين فرعية تأتي تباعاً.

2 ـ عتبة التجريب والخروج على المعهودية:

في هذا المضمار نلفي الكاتب يمتلك تجربة إبداعية متميّزة. إذ لم يتقيد بضوابط الرواية الكلاسيكية، ولم يكن عبداً مملوكاً لها، لأنها تجعل الأدب انعكاساً للواقع تقوم بتصويره أو استنساخه باعتماد منطق الأشياء والصور التي ترتب عليها النتائج بصورة آلية محكومة بجدلية محكومة بجدلية المعقول. بل اجتهد في تأسيس مرتكز جديد في الكتابة الروائية يعتمد اللامعقول والخروج على المألوف.

من هذا المنظور يبدو أن الكاتب قد أبدى وعياً مبكّراً لهذا الطرح بالاشتغال على طرائق الغريب واللامعقول الذي استثمره في هذه التجربة الجديدة التي تحوّل فيها المعقول إلى اللامعقول، ومن ثمّ لا يستقيم المبنى والمعنى. وقد تجلى ذلك في الاستشراف واقتراح تواريخ تمتد بين 2012 إلى 2040 تتخللها أحداث كثيرة رصدها الكاتب وكأنها واقع ملموس حدث بالفعل. وهو أمر غير عادي بالطبع لكنه وجود افتراضي اغتدى فيه {**الإنسان العادي هو الذي يعيش في عالم غير عادي وبدلاً من أن يكون تجاوز الواقع انعكاساً لرؤيا إنسان شاذ لعالم سويّ، أصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤية الإنسان العادي في حضارتنا**} (6).

ففي العنوان الفرعي الأول للرواية "تين أمود" - الذي هو اسم لامرأة تارقية أحبها البطل الراوي - تظهر أحداث متنوعة تحت تواريخ مستقبلية فلا تكاد تخلو صفحة منه في خرق لقوانين المعقول والثابت من الأشياء {**حكايتي مع تين أمود تعود لصيف 2037**} (7) في مدينة "تام سيتي" الافتراضية بالتوارق بتمنراست التحق أهتيغال {**في صيف 2038 بمطافئ تام سيتي**} (8) {**وأنا أنظر إلى جدران البهو الواسع المزين بصور لزعماء التوارق أمثال الشيخ أمود وآقمستان وآخاموخ، وزعماء الدولة الجزائرية أمثال الأمير عبد القادر ومصالي الحاج وأحمد بن بلة وهواري بومدين وبوضياف وبتفليقة، ولفتت انتباهي صورة لأطفال الملجأ في منطقة أسكرام. قال لي أهتيغال: أخذت لنا يوم عاشوراء في العام 2016**} (9).

{**المكان: تام سيتي: التاريخ 31 ديسمبر 2039**} (10).

فالملاحظ لهذا التوظيف الرقمي يجده غير مستصاغ وغير مطابق للأحداث التي تتخلله، على أن ذلك لم يقع أصلاً. وهو بهذا الاشتغال يتماس

مع رؤية "ادغار آلامبو" في نظريته التي ترى عدم {**مطابقة العمل الفني للواقع ويرى أن مطابقته له عيب جسيم ويقدر ما يبتعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية**}(11) ولذلك نتلمس الاعترافات الأربعة التي تكوّن نص الرواية واقعة في 2039/12/31 وهي لم تقع بعد، وهذا اللامعقول والافتراض الذي جعله الروائي مرتكزاً لروايته يؤكد توجه الكاتب إلى كتابة جديدة، هي في جوهرها انعكاس للعالم الذي نحيا، حيث تزعزعت الثوابت والقيم والمبادئ، ولا شيء يحترم المعقول والمنطقي. كلّ شيء انقلب على عقبيه في ظل عولمة متسارعة تحكمها وسائل إعلام جديدة فتغيّر كلّ شيء معها حتى الكتابة لم تعد قائمة على أشكال التعبير التقليدي في ظل {**وجود نظام في هذا العالم لا يمكن أن يكون الفن إلاّ صورة منه لأنه يعكسه ويمثله**}(12) وهو ما يؤكد الطابع التجريبي لهذه الرواية في هذا المضمار.

3 ـ عتبة توظيف الزمن:

لأن الرواية تقوم على المتخيل باستشراف الزمنية، ولأنها تقوم أيضاً على أنماط زمنية متشظية: زمن الكتابة، زمن الرواية، زمن الحكي (الاعتراف) فإن الكاتب رام في مجال الزمنية السردية بتوخي الجمع بين الزمنيين، التاريخي في مجال سرد الاعترافات، والسردي في مجال تعمد التخلخل والاضطراب الذي خصّ به المتلقي ومستوى إدراكه وتقبله.

إنّ المنجز الحكائي الروائي الذي تقوم عليه الرواية باستيفاء جانبي السرد المهيمن: اللساني والدلالي من خلال النظام الزمني الذي تعهده الكاتب في إدارة السياقات التي يتماهى فيها مع جموع الأحداث التي شكلت خطاب الرواية المتشظي بتشظي زمنيته، هو الذي يكشف عن قدرة الكاتب في تحويل الاعترافات التي وصلت إليه بشكلها التجريدي الخالي من الفنيّة إلى هيئة قصصية أضفى عليها روحاً جمالية تأثيرية من خلال التنويع في الوحدات الزمنية المكونة لها فمثلاً في عنوان: "الفجيعة على أستار الكعبة" يقدم السارد "رافائيل رامون كابريرا الأسباني" وهو في مستهل اعترافه بهذا المشهد {**فما أن نودي عليه، حتى وقف، وتقدم نحو الكرسي ثم تراجع وعاد مكانه. فلم يفهم الناس سبب ذلك، ثم همس في أذن امرأة كانت إلى جانبه، نحيفة، وذات بشرة سمراء. ثم وقف مرة أخرى، ونزع سترته البيضاء. وأعاد مسح نظاراته بيده. ثم تقدم من الكرسي، وجلس. ولم ينتظر طويلاً ليشرع في الكلام: عدت إلى مكاني لأقول لزوجتي، أنا أحبك، ولأنني أحبك سأقول ما لا تحبين ليزداد حبي لك ويكبر حبك لي. لن تفهموا كلامي إلاّ بعد أن أقول لكم ما هو مخبأ تحت لساني وفي أعماقي الغائرة كبئر مهجورة. لست بحاجة إلى الإقرار بذنب اقترفته قبل تسعة عشر عاماً أو ما يشبه الذنب إن شئتم بعد أن تسمعوا اعترافي.. فأنا اعترفت أمام الله أنني فعلت ذلك متعمداً. نعم فعلت ما لم يجرؤ على فعله هولاكو وجنكيز خان وهتلر وبوكاسا وحتى صدام حسين**}(13)

في هذا العنوان الفرعي تظاهرت جملة من الأزمنة: زمن السارد صدور الرواية (2009) زمن السرد سرد الاعترافات (2039) أزمنة الحكي، وهي محددة في الرواية حسب كلّ اعتراف من الاعترافات الأربعة نجدها مرتبطة بالشخصيات التي ذكرت في النص، زمن القراءة المرتبط بالمتلقي، وهو مفتوح لأنه ينشئه كلّ قارئ للنص، هذا عبر استمرار قراءة هذه الرواية بشكل تعاقبي. هذا التخلخل لم يحترم نظام الزمنية، وهو التوظيف الجمالي للزمنية الذي يترك أثراً جميلاً ويمنح المتلقي تتابعاً واستحضاراً لجملة من الأزمنة في آن واحد، وهو يقرأ في هذا العنوان. فزمن القراءة زمن متجدد يحييه القراء

بالتداول على نصّ الرواية كل مرّة. ولهذا أسميه زمن القارئ وهو الزمن الذي لم يلتفت إليه النقاد والمنظرون فيما أعلم.

من هنا نستخلص أن زمن الحكي (الاعتراف) لا يمكن القفز فيه على الحدود الزمنية ذات الطابع المنطقي للأشياء، وهي التقنية التي ظهرت في العنوان، كما يمكن القفز على الأزمنة الأخرى المشكلة لهذا العنوان باعتماد الخروج على معهودية الزمن لاجتثاث روح الرتابة وتنشيط ملكة التخييل لدى المتلقي {**والحق أنّ دواعي الفنية التي يجدها السارد في ضرورة كسر التتابع الطبيعي للأحداث كما وقعت في واقعيتها، فهو يعيد تشكيل الحدث الحكائي بطريقة لافتة مثيرة تبعث استجابة جمالية عند متلقيها**}(14). ولهذه الخصيصة التي لجأ إليها الكاتب في استخدام الزمنية دور آخر يصوب المتلقي، بحيث تتركه في انتباه وانجذاب نحو النص برميه هو في أحضان زمن آخر مواز لزمن الرواية. بمعنى أن المتلقي يحيى في زمن خاص مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل (يحققها العنوان المقروء) وزمن مغلق تحدده التواريخ المقترحة في العنوان. هذه الثنائية تحقق تشظي الزمنية على مستوى النص الروائي، وعلى مستوى القارئ بطريقة توازيه غاية في الإعجاب والفنية.

وقد نتفق على تسمية هذا باللعبة السردية، وربما يلجأ إليها السارد أو الراوي لتحقيق غرض معين ومحدد كأن يقوم {**بكسر زمن القصة، أو بكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوي هذه اللعبة فيكسر زمن القصة أكثر من مرّة... ويداخل بين الأزمنة كي يحقق غايات فنيّة منها التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقي**}(15). مما يعمل على إقناع القارئ بجعل الشخصية تتحرك في زمن مضارع، تتذكر حادثاً ما وقع لها في زمن ماض فتسرده، وتورده لتدعيم حقيقة أو شهادة على موقف ما، وهو ما فعله السارد بالتركيز على بطله "رفائيل الإسباني". من هنا تبرز مستويات كثيرة للزمنية بالاعتماد على الراوي والسارد والنص والمتلقي. وكل يشارك في صناعة الأزمنة ويتفاعل معها في اتجاهات كثيرة تمس كلّ واحد منهم. على أن هذا كلّه تتخلله تقنيات استخدمها الراوي بامتياز، كتقنيتي الاسترجاع والاستباق، الأولى ذات مرجعية ماضية، والثانية تحيل على المستقبل والاستشراف، لأن الاعتراف تم في 31 ــ 12 ــ 2039 فهو يوزع المسرود بين ماض انتهى وتعاد صياغته في شكل إقرار وميلاد شهادة جديدة له، وحاضر تحياه الشخصية (الرّاوي). وهذا يسمى باللعبة الزمنية، وهو مظهر سردي اتخذه الكاتب وسيلة لإيصال رسائل ضمنها هذا الاعتراف، كما ينطوي هذا الاسترجاع والاستباق على حيلة سردية تخرج النص السردي من الزمن إلى اللازمن حين يتعلق الأمر بإيهام القارئ بأحداث واقعية تقع في أزمنة استشرافية بعيدة عن زمن الرواية بأربعة عقود مرتقبة. وهنا يكمن العطاء والتفاعل بين الزمن والقارئ.

ولعلّ تميز عز الدين ميهوبي يأتي من خصوصيات الموضوعات التي يتناولها ويضع لها ـ بالإضافة إلى أزمنة الجملة النحوية وأزمنة الرواية المعروفة ـ زمن القارئ الذي أومأنا إليه آنفاً. على أن هذه الرؤية الجديدة للزمن يجاء بها ــ في اعتقادنا ـ لتغذية البنية الزمنية باستخدام التخييل مجالاً واسعاً للراوي فيقع بين الوعي واللاوعي. الوعي حال سرد الوقائع (الاعترافات الأربعة) واللاوعي حين يربط ذلك بتاريخ 31 ــ 12 ــ 2039 حيث اللاحدث واللاسرد واللازمن واللابنية. وهنا يكمن عنصر التشظي. فالكتابة على هذا النحو هي {**الكشف عن لا معقولية**

الوجود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول}(16) وتداخل الزمن علامة على تجريبية هذه الرواية مما يجعل المتلقي في حيرة وتساؤل مستمرين، لأن هذا النحو من السرد بهذا التداخل لا يخضع لمنطق التعاقب الزمني الميكانيكي، لكن الكاتب يدرك ذلك جيّداً فيتدخل بإحكام لتوليد السرد وتناميه ولانتخاب راو مفوّض منه يمثل الأنا الثانية له، ولضبط متابعة القارئ للرواية بتوفير خيوط المتابعة ومفاتيحها التي يجعلها في يده. وهذا الاشتغال على الزمنية بهذه الطريقة يمكن أن نصطلح على تسميته بفتنة الزمن، وبخاصة لما يكون مصوّباً القارئ ورميه بوعيه أو بدونه في أحضان البنية السردية للنص، وهو ما فعله عز الدين ميهوبي باقتدار. على أنّ هذه الصنعة ما هي إلاّ لعبة تخييلية يجتهد الكاتب في إبرازها من أجل جرّ القارئ إلى هذه اللعبة فيشارك فيها، فكأنه جزء منها.

4 ـ عتبة كنائية المدينة:

في كتاب مشهور لجان ايف تادييه بعنوان: "الرواية في القرن العشرين"، وبالتحديد في الفصل الرابع منه يظهر عنوان بارز (رواية المدينة ومدينة الرواية) جاء فيه **{أن المدينة الروائية هي قبل كل شيء عالم من الكلام سواء كانت انعكاساً أو انزياحاً وهي في ذلك قريبة من شخصية الرواية وتبغي معالجتها كفضاء أبدعته الكلمات، ومن المدن التي يعنى بها تادييه مدينة هيليوبوليس}**(17).

كما أنّ معظم كتاب الرواية يختارون مدناً تجري عليها أحداث أعمالهم فمثلاً القاهرة بالنسبة لنجيب محفوظ، قسنطينة، الطاهر وطار. لندن، الطيب صالح. وهكذا....

على أن توظيف المدن روائياً سمة جار بها عرف الكتابة الروائية. غير أن الجمالية في توظيف المدينة يرتكز على التعيين أو اللاتعيين اسم المدينة، فهناك من الروائيين من يعيّن المدينة باسمها كالقاهرة نجيب محفوظ مثلاً. وهناك من لا يعينها كمدينة "براغ" لكافكا في روايته "المحاكمة" دون أن يسميها. وبين التعيين واللاتعيين يظهر التمايز. وعلّة ذلك راجعة إلى الرسالة التي يريد الكاتب إيصالها إلى القراء من خلال المباشرة أو غير المباشرة التي ينطوي عليها ذكر اسم المدينة أو عدم ذكره.

مدينة عز الدين ميهوبي التي اقترحها هي المحور الذي تنبني عليه الأحداث التي هي عبارة عن اعترافات يسردها أصحابها داخل الفندق. هي مدينة افتراضية تخييلية أبدعها الكاتب واختار لها موقعاً داخل تمنراست أسماها: "تام سيتي" سكانها الأصليون من التوارق. فيها أكبر فندق افتراضي "أسكرام بالاس" تجري فيه مسابقة لأحسن اعتراف ليلة 31ـ 12 ـ 2039 بتقديم جائزة مغرية (مليون أورو).

- **{قال حاكم تام سيتي أمستان أق خاماد في عيد تافسيت السنوي:**

ـ اليوم فهم العالم أننا في الأهقار، نحن التوارق لسنا كتلاً صخرية يزورنا الناس من كل الأمم، ويأخذون مع جمالنا الصور التذكارية ويستمتعون برقصة السبيبة التي حملت معاني الخير والشر والسلم والحرب. نعم فهم العالم أننا أرض الخصب والنماء. اليوم جاءنا العالم كله ليعيش معنا وبنا. فلم نمنع أن يشيدوا الأبراج ويبنوا المطارات والطرق السيارة والمساحات التجارية الكبرى. فلهم أن يعيشوا حضارتهم، ولنا أن نعتز بلثامنا ونمارس طقوسنا، ونرقص السبيبة كل عام.

هكذا تحولت تامنغست إلى "تام سيتي "لتدخل قاموس المدن الأكثر استقطاباً لرأس المال، ورجال الأعمال، من جهات العالم الأربع}(18).

في هذه المدينة يعلن السيد هوسمان وهو ألماني صاحب فندق "أسكرام بالاس" عن إجراء مسابقة لأفضل شهادة اعتراف خلال حفل نهاية السنة 2039 وبالتحديد ليلة 31 ـ 12 ـ 2039 بحيث وزع ورقة فيها شروط هذه المسابقة التي هي {**اختيار أربعة من نزلاء الفندق على سبيل القرعة، ليقدموا شهادات صريحة عن حياتهم من خلال اعترافات علنية دون حذف أو إضافة في حفل عشاء رأس السنة. يتم اختيار أفضل اعتراف بتصويت إلكتروني لكل النزلاء الحاضرين في الحفل. يمنح صاحب الاعتراف الأفضل مبلغ مليون يورو وإقامة لمدة شهر مجاناً**}(19) واللافت فيها أنّ الروائي ميهوبي زاوج بين التعيين واللاتعيين في إظهار اسم المدينة. في جزء اللاتعيين المدينة أصلاً غير موجودة وغير مشيّدة واقعياً لكنها من وجهة إبداعية موجودة. بمعنى أوجدها فنيّاً وليس واقعياً. فهذا الوجود واللاوجود يجعل المدينة محمولة على أنقاض الزمن الافتراضي، كما يكشف عن البناء الوهمي لهذه المدينة التي تشبه واشنطن أو نيويورك، تشيد على أرض نفطية عربية. وربما يكون هذا الاهتداء إلى منطق خاص في الكتابة قد تأسس وفق نمطية ترفض الثابت والمتفق عليه من الأشياء. وبناء على ذلك يكون ميهوبي قد كشف عن رؤية حداثية ميزت تعامله مع الزمن مكوّناً منتجاً للسرد. وبهذا يكون قد انحرف عن منطق الكتابة التقليدية واجترح لنفسه طريقاً جديدة يدرك معها أن {**الرواية تبحث عن واقع لن يوجد إلاّ بعد الانتهاء من الكتاب**}(20).

هذه المدينة (تام سيتي) التي أنشأها الروائي ما هي إلاّ ضميمة فنيّة تنضم إلى الوجه الأدبي الذي ظهر به الكاتب في تعامله مع الزمن كما أسلفنا القيل، أو في تعامله مع توظيف المدينة للتعبير عن ظاهرة ما أو بعد إيديولوجي أو حراك اجتماعي أو سياسي ما. المهم "تام سيتي" مدينة روائية ورقية أبدعتها ذاكرة الكاتب تتجاوز زمن الاعتراف 31 ـ 12 ـ 2039. فهي حالة نمطية جديدة تدخل "توظيف المدن في الأدب" فلم تعد المدينة واقعاً ملموساً، وإنما هي مدينة روائية وفقط، وهذا الصنيع يتفق مع ما أسماه ميشال بوتور {**بالإحالة التخييلية بين الفضاء الواقعي والفضاء الروائي**}(21) وسينشأ عن هذا التشييد المديني الروائي، تشييد أدبي روائي يوازي إنشاء المدينة الوهمي، فيتولد وهم آخر أدبي يصوّب القراء، فتأتي قراءة أخرى تقوم على أدبية الوهم التي ميّزت عمل ميهوبي هذا. ولذلك يمكننا القول: إنّ أفق انتظار الكاتب الواقعي الذي تعاطى مع حضارة البترول وسياسة النهب التي تنتهجها الولايات المتحدة في أي مكان من الأرض وبخاصة دول نفطستان على حدّ تعبير نزار قباني، هو الذي أعانه على تصوير مدن أبدعتها حقول البترول والغاز. فتكون مثالية لمدن أمريكية يعرفها الكاتب الآن ويعرفها القراء معه وتحيا ويحيا معها أفلاطون مجدداً، على أنّ هذا كله لا يمكن أن ننعته بالوهم المجرد وإنما بالوهم الإيجابي. لأن الرواية في كلياتها العلمية والفنية والدينية والجمالية تبدو محملة بقيم فكرية وأدبية وإعلامية غاية في الإعجاب وجديرة بالنظر وهي الرهانات التي يتنادى إليها منظرو الرواية الآن. في هذه المدينة يقع الاختيار على أربعة نزلاء: الأول من كوبا. والثاني من اسبانيا. والثالث من عرب أفغانستان. والرابعة من اليابان.

ايناسيو ميغوال غارسيا: المعترف الأول من كوبا. وقصة اعترافه أخذت حيزاً معتبراً من الرواية وهي تحت عنوان: الشاعر والجدران من ص 259 إلى 358.

الاعتراف يقع على الثورة الكوبية التي قادها فيدال كاسترو وشيغيفارا. يبدأ سرد الاعتراف هكذا {**لا تنظروا إلي هكذا كما لو أنني هارب من أحد سجون كاسترو.. فقد مضى على ذلك اليوم ثلاثة وعشرون عاماً وشهران وتسعة أيام. ولا تسألوني عن السبب الذي جعلني أحتفظ في ذاكرتي بتلك الأيام كلها، لأنني خرجت يوم سجني من حانة كاستيلا وأنا أرقص، وأصرخ: سقط جدار برلين فمتى يسقط جدار كاستيلا؟. كنت أصرخ وحدي في الشارع كالمعتوه**} (22) ويمضي في رواية أحداث كثيرة وعديدة ويكشف عن أسرار تواكب الثورات في العادة، كالخيانة والعمالة والارتزاق وغيرها. وهو الشاعر الذي أرقته الجدران وأعياه سقوطها الحر وضربات الثوار لها.

المدينة الموظفة هنا "هافانا" {**لكنني أحببت الثورة، لأن أمي أحبتها وأحبها أبي قبل غرقه في خليج غوانتنامو.. وقرأت في مدارس الثورة، ولم أعرف أخرى غير كوبا وقصب السكر والسيجار الفاخر والمومسات اللواتي يملأن شوارع هافانا والحانات التي تظل مفتوحة حتى الفجر**} (23).

إنّ الاستراتيجية المتبعة في دلالة توظيف المدينة في عنوان "الشاعر والجدران" هي التعيين، تعيين المدينة وهي هنا "هافانا"، والدلالة التي توحيها كونها رمزاً للزعيمين فيدال كاسترو وشيغيفارا الجزء المشرق في أمريكا اللاتينية، والحملات التي تغذيها "هافانا" للقراء، والتعاطي الأدبي والتاريخي معها، واللافت أن هذا يكشف عن جزء مهم من التوثيق والإحالة التاريخية للثورة الكوبية. فيكون عمل عز الدين ميهوبي موثّقاً لحقبة تاريخية عاشتها "هافانا" وثوارها، أو شاهد عيان على عصر هذه الثورة. على أنّ ذلك لا يفقد الرواية جانبها الفني، هي لم تنقل الأحداث كما جرت فتسقط في التوثيق التاريخي، وإنما كان كاتبها حريصاً على أن يلملم أجزاء منها في الأدبية الخالصة كي لا تقع في السرد التاريخي بفجاجة ونفور. فأنت ترى مقاطع شعرية كثيرة تتخلل هذا المشهد الروائي الجميل عبر صفحات "الشاعر والجدران" المئة وبالتحديد في صفحات 273، 281، 282، 294، 295، 305، 308، 312، 313، 324، 325، 326، 327، 332، 337، 350، 355، 356.

والواقع أنّ منظومة السرد في هذا العنوان ذي المئة صفحة تمثل الشعر والنثر معاً، فيكون عنصراً التطريب والإحساس بالمتعة مرافقين للقارئ في رحلة إبداعية لذيذة وجميلة في الآن نفسه. هذه الخصوصية التي يتوفر عليها متن هذه الرواية يتماهى فيها ميهوبي مع المجموع باستيفاء جانبي السرد التاريخي والأدبي. فاشتغال الكاتب على هذه المؤشرات يمنح النصّ قيمة دلالية مهمة.

في عنوان "الفجيعة على أستار الكعبة" التي تمثل الاعتراف الثاني لصاحبه: رافائيل رامون كبريرا: من أسبانيا يشغل اعترافه خمساً وثمانين صفحة. {**لست بحاجة إلى الإقرار بذنب اقترفته قبل تسعة عشر عاماً أو ما يشبه الذنب إن شئتم بعد أن تسمعوا اعترافي.. فأنا اعترفت أمام الله أنني فعلت ذلك متعمداً. نعم فعلت ما لم يجرؤ على فعله هولاكو وجنكيز خان وهتلر وبوكاسا وحتى صدام حسين. وربما ذلك الحبشي المدعو في تراث العرب أبرهة**} (24) مضمون الاعتراف بعامة هو كره المعترف للعرب والمسلمين لدرجة التفكير في هدم الكعبة بل في تفجيرها.

{أنا رفائيل رامون كابريرا الذي يختزن ألف سنة من الحقد على ملة محمد.. كنت سعيدة بذهابي إلى اليمن، وأنت لا تذكرين تلك اللحظة أبرهة الأشرم. لقد أخذت حفنة من التراب الذي مشت عليه قدماه وقلت: يا أبرهة أنت حي في دم رافائيل وتلك الكعبة ليست بعيدة عني} (25). المدينتان، الموظفتان في هذا العنوان الفرعي هما برشلونة التي كان يقيم فيها رفائيل، ومدريد التي وقع فيها الانفجار.

{لا أعرف كيف انجذبت إلى كلارا، لكن الأيام التي بقيتها في مدريد امتدت إلى أسبوعين آخرين صرت أحبها. أنتم لا تعرفون ماذا يعني أن تحب. يعني أنك تزداد تعلقاً بالحياة. والويل لك إذا أخفقت أو أصابك مكروه. الويل لي إن فشلت... قبل يوم من عودتي إلى برشلونة، التقيت كلارا قريباً من محطة أطوشا} (26).

كانت كلارا في مدريد، وتريد الحضور إلى برشلونة لزيارة معرض رفائيل الرسام في 2004 والذي كان يحبها، والذي عنون معرضه باسمها "كلارا سارقة الضوء والألوان" وصلت إلى مدريد. تعرفت على أب رفائيل وأمه {لم تجد كلارا لغة للتعبير عن إعجابها بأبي... أما كلارا فأعجبتها أمي} (27). ثم ذهب رفائيل إلى مدريد لإقامة معرض له كانت في انتظاره كلارا، التقى مع أبيها وتمت الخطبة بالكلام ووافق الأب، وتحدّد الزفاف في ربيع 2004. وعاد إلى برشلونة، وفيها ظل يجري وراء الشهرة والفن والرسم. وكان له ذلك، وكانت تتردد عليه وسائل إعلام مختلفة، ومجلات كثيرة تريد التعامل معه، كان على موعد مع كلارا لتزوره في برشلونة يوم 11 مارس 2004 وقد تعطش لهذا الموعد.

{كانت الساعة تشير إلى الثامنة وست دقائق. سمعت طرقاً خفيفاً على الباب. إنها صاحبة البيت الأرملة أماندا وهي امرأة قليلة الكلام، يلفها حزن غامض. فتحت الباب، قالت لي: ألم تسمع أخبار الصباح؟ قلت: لا، قالت: افتح التلفزيون.. مدريد احترقت} (28).

اعتذر لصحيفة كان على موعد معها، وظلّ يترقب وصول كلارا أو عدم وصولها، ولأنها كانت تستعمل القطار في تنقلاتها مما زاد في شكوكه، ولم يتوقف عن استعمال الهاتف ويتصل بمن يعرف وبمن لا يعرف.. وبعد لأي تبيّن أن الإرهابيين فجروا محطات عديدة للقطار منها محطة أطوشا التي قتلت فيها كلارا. رنّ هاتف أبيها أرماندو **{ألو رفائيل يوسفني. لا تقل إنّ كلارا من بين القتلى. هي في الفردوس. مستحيل... المستحيل أن تراها مرة أخرى. قتلها الإرهابيون}** (29).

{كلارا التي أحببت... هي أجمل من الموناليزا... كانت جنازة كلارا في مدريد واحدة من بين الضحايا المئتين. لكنها بالنسبة لي كانت جنازة المرأة الوحيدة في العالم... سأنتقم لكلارا... وسيكون لي 11 مارس من صنع يدي. سأدمر كعبة المسلمين. هم قتلوها وأنا سأقتل أقدس مكان لديهم. هم من بدأ الحرب علي} (30). ومنذ لحظة تفجير محطات مدريد وقتل "كلارا" ظلّ "رفائيل" يفكر في هدم كعبة الإرهابيين وتراءت له صورة، "مكة" ومن خلالها "الكعبة" موطن التفجير المرتقب، وكما هو جليّ فالمدينة الموظفة هنا "مكة" باسمها، و"الكعبة" كناية عنها، وبين التعيين واللاتعيين ظلت اللعبة السردية قائمة. تلك هي المدينة الروائية التي أنجبها اللاتعيين، تكاد تتحدد بالملامح، تتسامى عن الوضعي، وتتعالى إلى القداسة والتعظيم. فمن لفظ "الكعبة" الذي يتردد في متن الرواية في العنوان الفرعي "الفجيعة على أستار الكعبة" تتهادى إلى الذهن معالم المدينة المقصودة وهي مكة المكرمة.

ما يعنينا هنا هو استراتيجية اللاتعيين التي التجأ إليها الكاتب بحيث لم يذكر "مكة" في بداية السرد المطوّل بل كان يكتفي "بالكعبة". على أن هذه الوتيرة ليست بدعا على ميهوبي وحده بل سمة بعض الكتاب على النحو الذي باشره جيلالي خلاص في "حمائم الشفق" وحنان الشيخ "مسك الغزال" وهاني الراهب "التلال" وبهاء الطاهر "الحب في المنفى" وغير هؤلاء كثير. على أن سمة التعيين أيضاً ميّزت كتاباً آخرين، على النحو الذي ظهر به نجيب محفوظ في معظم رواياته حيث "القاهرة" تتعين باسمها وغيره كثير أيضاً.

لكن يظهر عند ميهوبي تحول آخر بوعي منه أو بدونه. ففي العنوان المقصود بالدراسة يمارس سلطة التعيين واللاتعيين معاً، بحيث يلجأ إلى المزاوجة بينهما. ففي بداية سرد الاعتراف يتواتر ذكر الكعبة أكثر من عشرين مرّة، وهي كناية عن مدينة مكة. وتمضي الرواية على هذا النحو، ثم تلتفت إلى ذكر اسم المدينة باسمها "مكة" أزيد من عشر مرات، هكذا كانت المزاوجة وظلت الأحداث متقطعة في الفضاء المترامي بين مدريد وبرشلونة واليمن ومكة. على أن انتقام رفائيل لدم كلارا بتفجير الكعبة لم يتم، لقد حالت دونه أستار روحانية، وهو في اليمن رأى حلماً تكررت معه مشاهد هدم الكعبة من قبل أبرهة، وكيف تصدّت له الطيور. وهي الصورة نفسها التي تكررت مع رفائيل في الرؤيا. حيث جرت هذه الرؤيا وفق تقنية الاسترجاع التي تقوم في العادة على التخييل، حيث تجري تفاصيل الأحداث {**في عالم الرؤى والأحلام لشخوص وأفكار لها تجسداتها في عالم الحس**}(31). فلما استفاق قرر العودة إلى قبر كلارا بمدريد، وعدل عن الانتقام.

يلاحظ أن ظاهرة التشظي قد مست جزءاً مهماً من الدلالات التي ترمي بها الرواية إلى القراء. فأنت تلاحظ الجمع بين تاريخ العرب في الأندلس، وبين نيّة أبرهة في هدم الكعبة، والتفجير الذي طال مدريد. فبقدر ما يكون هذا التشظي الدلالي حاضراً في المتن بقدر ما ينتج عنه تشظي في وعي القراء لاحقاً وهذا مجتمعاً ساهم في تنامي السرد جمالياً ودلالياً.

5 ـ عتبة الرواية والمساءلة:

إنّ المتتبع لمسيرة الأدب العربي في مجال تعرية الواقع، سواء بنقله كما هو، أم بتصوير الظاهرة بواسطة الكلمات، يجدها حاضرة بقوة على النحو الذي باشر به مؤلفون كثر أعمالهم عن كشف ظاهرة العنف والترهيب وسياسة القمع بالنظر إلى التراث العربي. في هذا السياق ظهرت أعمال أدبية تكشف عن أشكال القمع والتعذيب وممارسة العنف في العصر العباسي، وحتى في العصر الحديث والعصر الذي نحيا. فكانت السمة البارزة لهذه الأفعال التعصب للرأي، وللفكرة، وللجماعة، وللمبدأ، على أن ذلك يكون في المجالات الحياتية المختلفة، في السياسة والدين والثقافة وغيرها، الأمر الذي يفرض المواجهة بالكتابة والحوار بغرض الكشف عن الأسباب والدوافع وإيجاد البدائل، وقد يكون هذا التعصب متبادلاً بين المثقف والسلطة مثلاً، أو بين جماعة وأخرى، أو مذهب وآخر. هذه المقاومة وهذا الكشف عن مناطق توتر الإرهاب يدفع {**هؤلاء المبدعين إلى مقاومة أشكال المقاومة أشكال القمع الواقعة عليهم، وتأخذ هذه المقاومة العديد من الأشكال على رأسها ما يفعله المبدعون عندما يكشفون بالإبداع عن آليات الإرهاب ودوافعه، خصوصاً عندما يضعون شخصيات الإرهابيين وأفعال**

عنفهم الوحشي في مرايا الأنواع الأدبية والفنيّة من مثل السينما والمسرح والرواية والقصة والمسلسل التلفزيوني، وغيرها من إبداعات المرايا} (32).
ولعل هذه المقاومة بالقلم والكلمة من قبل المبدعين الشرفاء ـ تغتدي مرايا ـ تأخذ طريقها إلى المتلقين {**كي يعرفوا الحضور البشع للإرهاب ويصبحوا أكثر إدراكاً للآليات العقلية الجامدة والمتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين، خصوصاً حين يبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء بدوافع لا علاقة لها بالإسلام**} (33) ولذلك يأتي الأدب ليقول كلمته في غمرة حضور السلطة، وغياب الحوار وأسباب التقارب من جهة، وحضور الجماعات الدينية والمجتمع المدني في ظل التعالقات والتجاذب مع السلطة من جهة أخرى، فإنّ كلمة الأدب المنتظر توجيهها إلى الفريقين هي أن تضع مبادئ الطرفين وأفكارهم واعتقاداتهم موضع المساءلة.

وقد ظل هذا النمط مشهوداً عبر عصور الأدب المختلفة. غير أنه انحرف في العصر الذي نعيش، حيث ارتبط الدين بالسياسة بشكل لافت، مما فتح المجال واسعاً أمام الجماعات الدينية من أجل الانضواء تحت راية التحزب والانخراط في منظمات مختلفة، هذا المشهد فتح شهية الجماعات للتفكير في الاستحواذ على السلطة، لكن احتاج هذا إلى وقت، فبدأ العنف الكلامي وسيلة لفرض منطق القوى من جهة الجماعة المتعصبة للدين أو لأية فكرة، فهي تحتكر الوصاية على الدين وتدعي العصمة، ولا تقبل رأي غيرها. ويظهر ذلك عملياً في خطاب الجماعات. تبدى ذلك على الصعيد المحلي فكان التنازع بين الأفراد والجماعات على نطاق ضيّق بين الشيوعيين مثلاً والإسلاميين. وقد شهدت الجامعات في البلدان العربية وبوجه خاص في الجزائر ومصر واليمن والعراق وتونس وغيرها هذا الصراع. وبمرور الزمن تحول من صراع محلي إلى صراع إقليمي يستعمل الدين لتحقيق أغراض سياسية. يتجلى ذلك في صراع الأمة العربية مع إسرائيل، كما كان لانتصار الثورة الإيرانية مساهمة فعالة في هذا الصراع. فكانت الولايات المتحدة وإسرائيل هما المعادل الموضوعي للحرب مع الإسلاميين ـ وفي ضوء ذلك ـ كانت ممارسة القمع تبدأ بالأقوال ثم انتهت إلى الأفعال فحدث التطرف وظهر الإرهاب وطال أمريكا وإسبانيا ولندن، عن طريق التفجيرات واستعمال السيارات المفخخة وغيرها من وسائل الترهيب والقمع. وحدث الذي حدث بالإضافة إلى خطاب الجماعة الذي توسعت دوائره لحظة بعد أخرى، فتحول إلى خطاب قمعي عنيف غير متسامح كارثي.

وقد بلغ ذروته في 11 سبتمبر 2011 التي كانت فيما بعد بداية الغزو الأمريكي للعراق وأفغانستان والدفاع عن إسرائيل بكل الوسائل المتاحة حتى بالفيتو. المهم أنّ هذا زاد من حدّة الصراع بين الإسلاميين مجسداً في بن لادن، والأمريكان مجسداً في رؤساء الولايات المتحدة المتعاقبين على سلطتها. لكن في الشق الأدبي ظهر السرد كردّة فعل لكشف الممارسة القمعية فحدث أن شكل الإرهاب موضوعاً إبداعياً جديداً استقطب عوالم الفكر والإبداع الأخرى، وبخاصة الرواية التي ظلت تكشف عن خبايا وبؤر الإرهاب. وقد تبدى ذلك في الإرهاصات الأولى التي أرخت لميلاد التطرف منذ السبعينيات من القرن الماضي كما أشرنا في بداية هذه المداخلة.

ميهوبي الروائي الجزائري أحد هؤلاء المبدعين الذين اشتغلوا على هذه الظاهرة "العنف المتزايد" في عملين شهيرين "التوابيت" و"اعترافات أسكرام" موضع هذه الدراسة التي هي الوجه

الثاني للتوابيت. غير أنّ الأولى كانت محلية، والثانية تجاوزته إلى العالمية، لأن بؤر التوتر في هذا العمل الروائي شملت مناطق عديدة من العالم.

ففي عنوان "الفجيعة على أستار الكعبة" نزل الإرهاب هذه المرّة على إسبانيا وبالتحديد في محطات مدريد، المقاطع التي تشير إلى الفعل الإرهابي هي:

{**قالت لي: ألم تسمع أخبار الصباح؟ قلت: لا. قالت: افتح التلفزيون. مدريد احترقت... كان التلفزيون يبث صوراً لمواقع الانفجارات... بقيت أتابع أخبار الاعتداء الإرهابي من مختلف المحطات الإذاعية... لم تهتم الأخبار بالضحايا وكانت كل الأسئلة تدور حول من نفذ هذه التفجيرات الإرهابية؟... محطة إذاعية قالت: إنها من فعل القاعدة، فقد توعدّت أزنار بضرب مدريد إن لم ينسحب جنوده من العراق**} (34).

بالتركيز على هذه المقاطع المجتثة من العنوان "الفجيعة على أستار الكعبة" التي رصدت الفعل الإرهابي، نلفيها تشكل موضوع إدانة من الكاتب. لكنه لم يوجه أصابع الاتهام إلى جهة معيّنة، وإنما تركها مفتوحة تطرح مبدأ المساءلة على الجميع. ولذلك نهضت هذه المقاطع بالوصف العاري للقمع الديني الذي أفضى إلى القتل والتدمير دون تقديم أي تبرير. من هنا نجد سردية ميهوبي في هذا العمل تضع المجتمع بكلياته موضع المساءلة والإدانة، لكنه من وجهة أخرى يكشف عن تصاعد المدّ الإرهابي نحو أوروبا هذه المرّة، مما يمنح صفة العالمية لهذا الفعل المدان. على أنّ السردية في هذا الاتجاه تقوم على الثنائية الضدية أو علاقات التضاد التي تربط بين شيئين. وهما هنا "الفاعلون والمنفعلون" هم الأسبان ومن ورائهم أوروبا وأمريكا والغرب بوجه عام، يختصرهم الكاتب في البطل المحوري المعترف: "رفائيل رامون كابريرا" الذي قرر الانتقام من الفاعلين بهدم كعبتهم. وقد ظل هذا الحلم ملازماً له كالمعتوه. ولعّل نزعة التجريب التي خاضها ميهوبي هذه المرّة هي التي منحته كتابة سردية جديدة اعتمد فيها على ضمير المتكلم المتجسد في راو يصنع الحدث ويصنعه الحدث في ازدواجية مثيرة. تكتفي الصفحات الأولى من السرد بتقديم البطل وتقف على بؤرة السرد (حبه لكلارا} وحين تقتل كلارا في التفجيرات التي استهدفت محطات بالعاصمة مدريد، تأتي الأحداث لتصنع البطل المجسد في رفائيل الذي ينوي الانتقام لها. ومن هذه النهاية يبدأ هو في صناعة الأحداث إلى نهاية الرواية. هذه التعالقات التي ميّزت الثنائية الضدية تنعكس على رفائيل الراوي البطل، فهي شخصية ازدواجية تمارس التكتم والاحتفاظ، يترجم ذلك صبره الشديد على تقمص شخصية المسلم لخداع زوجته فاطمة، ولم يقو على البوح بهذا السّر الذي يجعله ينتقم من المسلمين (القاعدة). كما تمارس الفعل الانتقامي كرّد فعل طبيعي لما اقترفه الإرهابيون. في العنوان الفرعي الآخر "تورا بورا" يأتي الاعتراف الثالث لصاحبه: أمين أبو راشد المدعو الأفغاني ليشغل اعترافه تسعين صفحة تقريباً. يبدأ اعترافه بالتعليق على المعترف الأول والثاني ثم يقول {أما أنا فلا أعرف إن كنت سأقوى على الاعتراف أمامكم، وأنا الذي لم أعد أذكر من سيرة حياتي سوى تلك الأيام التي قضيتها في جبال تورا بورا بأفغانستان مع عدد من المجاهدين، وأغلبهم من العرب، تحت قصف طائرات ب52 الأمريكية، أو السنوات الست التي قضيتها معتقلاً في غوانتانامو. كنت كما يقولون إرهابياً من جماعة القاعدة، بل إنني لم أكن بعيداً عن أسامة بن لادن في تلك الفترة، حيث كنا نعتبر أنفسنا ضيوفاً لدى إمارة طالبان **وأميرها الملا عمر**} (35) ثم يشرع في السرد على

النحو الذي يباشر به الأدباء السير الذاتية. من مخيم اليرموك بدمشق إلى حلب حيث الدراسة، إلى لبنان للالتحاق بالمقاومة، ثم إلى عمان حيث تقيم العائلة. إلى بيشاور عام 1986 فإلى كابول وقندهار وتورا بورا بأفغانستان وأخيراً إلى سجن غوانتنامو. هذه هي الرحلة.

في هذا العنوان الفرعي نحس بأنّ الروائي ميهوبي ينشئ كتابة هي أشبه ما تكون بالتأريخ من جهة رصد الأماكن، وذكر الأزمنة. كما أنها قريبة بما يعرف بالسير ذاتي حيث لم يبخل الكاتب بالتفاصيل الجزئية عن أفراد هذه الجماعات التي تختفي وراء جنسيات عديدة، وفي ضوء تقديم أفراد هذه الخلايا الجهادية يمنحنا الروائي مفاتيح فهم هذه الجماعات من الداخل، ومعرفة سبل التلاقي التي تربط بينها، وعناصر التشابه التي تجمع بين أفرادها.

على أنّ ميهوبي يظل يتحرك في ضميره إشكالية الراهن والحيني، وما يطرح من تحديات في الكتابة الروائية حيث التحول من الكتابة المحلية والإقليمية إلى عولمة النص الروائي بالاشتغال على آليات وجود الفعل الإرهابي. فالنص الروائي في هذا العنوان الفرعي تزدحم فيه المشاهد المثيرة {**ثلاث سنوات ونصف قضيتها بين قندهار وكابول... كنا نعمل على تجنيد عدد جديد من الشباب للذهاب إلى افغانستان حيث صار للأفغان العرب حضور قوي جداً وصاروا رقماً في معادلات الصراع... خاصة بعد الإعلان عن تأسيس القاعدة والقاعدة هي حزب العرب في افغانستان**} (36).

أحصى الكاتب هذه التفاصيل الجزئية بعناية دون تدخل منه في وضع اليّد على أسباب هذا الفعل أو من يقف وراءه؟ ويمضي في تصوير المشاهد داخل تورا بورا {**آه يا تورا بورا... يا ملحمة المجاهدين العرب ليت رواد الفنادق وصالات العرض يأتون إليك فيرون بأعينهم شكل الجحيم... ليس لكم أن تزوروا تورا بورا شاهدوها في الصور التي تعرضها الفضائيات وستدركون أن الذي قضى أعواماً في تلك البلاد من حقه دخول الجنة بحذائه... لا سبيل لبلوغ المواقع إلاّ استخدام البغال والحمير... يتعلق الأمر بمدينة في قلب جبل. مغارات خمس الداخل إليها ترهبه العتمة والمجاهيل. يكفي ذكر اسمها لتقشعر الأبدان**} (37).

هذه الرواية الصغيرة "تورا بورا" داخل الرواية الكبيرة "اعترافات أسكرام" تمثل رحلة استكشاف عوالم أفراد القاعدة من الداخل على لسان الراوي "أمين أبو راشد" المثقف التقليدي الذي يتحول إلى متطرف. فالرواية تدخل إلى أعماق أعماق الظاهرة، وتتجول في بطون العوالم المشكلة لها والمكونة لها، واختراق هذا النموذج المتطرف عن طريق الحوارات التي كان يعمد إليها الراوي مع بعض الجهاديين سواء في مناطق العبور كبشاور أم في الطريق إلى تورا بورا أم في داخلها فإلى غوانتنامو لاحقاً. وقد أتاح له هذا الاحتكاك أن يتعرف على أسباب وجودها والمبررات التي تسوقها لتبرير عنفها. وهنا يتميز الكاتب بمحاولة دفع المتلقي إلى استبطان هذه الشخوص من الداخل وملاحظة تصرفاتها عن قرب ومساراتها. من مرحلة التجنيد، إلى التكوين، إلى تبني العمليات الإرهابية.

هذا السّرد الإفضائي يؤدي إلى مساءلة القراء أفراداً وجماعات عن علّة وجود هذا المعسكر التدريبي لأفراد القاعدة في جزء من العالم، ثم منه إلى تفجير بقية العالم، في غياب كلّي للحكومات والدول في ترك هذا الناشئ الجديد يتربى ويترعرع وينمو ليصير غصّة في حلق كبار الساسة ومسؤولي الخلايا الأمنية في العالم. يزعزع استقرارهم ويتوعدهم ويضربهم في

عقر دارهم. من؟ ثم من صنع هذا النموذج؟ هكذا يغادر ميهوبي هذا العنوان ويترك المساءلة جاثمة على أعناق المتلقين.

6 ـ عتبة التجريب ومسألة التناص:

في مجال الرواية يتنزل التناص منزلة القائم بتغذية المدد السردي بجعل النصوص تتدافع مع بعضها لإنتاج معاني جديدة، في ترابط وتكامل مع النص الأصلي والنصوص الأخرى المقتبسة. لأن التناص في جوهره ما هو إلاّ لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى} (38) ولذلك نلفيه يلقي بظلاله في متن هذه الرواية "اعترافات أسكرام" فلا ترك المكان المجسد في الصحراء، ولا ترك التاريخ المجسد في التراث الديني المتصل بمقدسات المسلمين، ولا ترك الأدباء ممن احترفوا الرواية فنّاً وإبداعاً.

أما الصحراء فقد اختارها ميهوبي لروايته مكاناً شاسعاً يتجسد في الصحراء الجزائرية وبالتحديد صحراء التوارق. ولذلك سنرى سرديته تميل إلى الصبغة التخييلية ذات أفق انتظار يضرب في الزمن البعيد ويتماهى مع طبيعة الصحراء المتسمة بالامتداد وبطول النفس، على نحو يتعلق بمدّ البصر والنظر إلى أقصى ما تصل إليه العين المجرّدة على سطح المكان المترامي الأطراف، ويقيم عليها مدينة "تام سيتي" المدينة الحالمة، وينتخب لروايته أربعة اعترافات من قبل أشخاص من قارات العالم المختلفة (أمريكا اللاتينية ـ أوروبا ـ إفريقيا ـ آسيا) يجمعهم فندق "أسكرام" ويعترفون الواحد تلو الآخر خلال حفل آخر سنة 2039. وتكون سرديته كلّها عبر كل العناوين ناهضة على مبدأ التخييل وملتصقة بعالم الصحراء الجميل والرّامي في المجاهيل واللامطلق الساحر. {**مكان الرواية ليس المكان الطبيعي إذ إنّ النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميّزة، وأن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجرّدة يساعد على تجسيدها**} (39).

المقاطع التي صورت الصحراء كثيرة منها مثلاً {ثلاثة أرباع السياح الذين يفدون إلى صحراء الأهقار يقصدون أسكرام. أسكرام منطقة جبلية تبعد عن تام سيتي بحوالي ثمانين كيلومتراً، واشتهرت لدى أهلها والأجانب الذين يأتون إليها في كل المواسم أنها المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس. وبعضهم يأتي إليها بهدف زيارة المعبد الذي أقامه داعية التنصير شارل دي فوكو} (40) يشي هذا المقطع بغواية السرد، إذ يسعى إلى تبرير الاقتراب من الصحراء خاصة من قبل الأجانب، لأنه عالم مذهل تفتقده بلادهم. حرارته رماله نخيله ومشاهده الحالمة بآفاقها المفتوحة نحو اللامتناهي، هذا يمنح المكان فرصة تأسيس مدينة قطب تجلب لها الزائرين من كل أنحاء العالم.

المدينة "تام سيتي" أشبه ما تكون بباريس أو طوكيو أو نيويورك يشيّدها في الصحراء. هذا الذي زادها تميّزاً وإغراء. اللافت أن ميهوبي في مسألة التجريب هذه اختار التوارق والصحراء والرّجم بالغيب حيث أجرى أحداث روايته على أزمنة لم تقع بعد وفق هذا الترتيب 2018، 2030، 2011، 2020، 2013، 2021، 2027، 2017، 2037، 2021، 2038، 2016، 2039، 2012. هذا بالنسبة للعنوان الأول للرواية تين أمود.

التناص هنا يكمن في اختيار البنية الصحراوية، حيث يتقاطع مع المرجع المكاني عبر إثبات الصحراء كموضوع يتماس فيه مع الروائي الليبي إبراهيم الكوني المنبهر بالصحراء

والمنحدر من أسرة تارقية جنوب غرب ليبيا محاذية "لتام سيتي" مدينة ميهوبي، حيث يقيم التوارق توارق الجزائر. فهما متجاوران. هنا يلعب التناص دوره في تأكيد هذه الموازاة فالكوني له {**مكانته العالية في الميدان الروائي لا سيما رسم عالم الصحراء والخرافة والخيال وحياة التوارق البداوة الرحل في الصحراء الليبية**} (41) وميهوبي أيضاً له عمله في هذا السياق، يصف سكان "تام سيتي" على أنهم {**طيبون ويصدقون الخرافة إذا ارتبط بتاريخهم. يعجبني كثيراً في شوارع تام سيتي احتفاظ سكانها التوارق بلباسهم ولا غرابة إن شاهدت قوافل الجمال تتنقل في الشوارع المزدحمة التي تكثر فيها الأضواء الساحرة**} (42) هكذا يقع التناص ويتلاقى المكانان وهما الصحراء. وحتى السكان هم من التوارق {**أحببت آمود، ذلك الشاب الهادئ، الذي يختزل كل الصحراء وروح التوارق، هذا الشعب الأسطوري**} (43) ويزداد التناص بعداً في جانب تضيئه الرواية والمتعلق بتوظيف اللغة التارقية يتجلى ذلك عند ميهوبي في الصفحات الآتية: 95، 94، 93 بحيث يسرد أغنية تارقية ثم يترجمها إلى العربية {**أستلقى أهتيغال على سرير في قاعة المناوبة ثم شرع في الغناء: كلا أتليغ نرهي أماتين ـ كانغ أقباس ياراقانين.**

ترجمتها: كنت أعرف بحب نفسي أعدت نياط جملي...} (44) ثم يقدم أغنية تارقية أخرى طويلة ويترجمها منها: {**كان صوت امرأة ينطلق داخل فضاء النادي، يردد: ترغي أقدليست دالات تتم ـ اشتعلت حرارة الضحى ـ تريد لن وات دس قمتم ـ وزهر التيندي يتدى**} (45) ثم يقدم خطبة مطوّلة جداً {**وقف الشيخ آهار وسحب الورق السميك من تحت إبط محمود، وراح يردد بلهجة تارقية كلاماً كالذي نسمعه في المعابد القديمة: كوانيض إديتسن هوند اينلقان زاجر مد دغ تيهاي ناهض...**} (46).

وهنا يلتقي ميهوبي مع إبراهيم الكوني في كون هذا الأخير {**يزيد الغموض في سرده من خلال الانتقال من عالم الإنس إلى عالم الجن عبر الحديث عن الكتاب المفقود والكتابة بلغة الهوسا وبلغة التماشق أو التيفاسنغ. فلا تكتفي الكاهنات المرتبطة بالجن بكتابة آية الكرسي مقلوبة وبكتابة تعاويذ غامضة بلغة لا يفهمها القارئ وبأخرى يكتبها الكوني في متن النّص لا يعرفها القارئ فيترجمها أحياناً إلى العربية ويتركها أحياناً من دون ترجمة**} (47).

يثبت هذا النص تناصية مع ميهوبي حيث كلاهما يترجم بعض الكلمات التارقية إلى العربية، كما لم يكونا يفعلان ذلك في بعض أعمالهما كما لاحظنا. ولا يخفي ميهوبي صراحة تأثره بإبراهيم الكوني، حيث جاء في متن الرواية {**ولم يتوقف محمود عن الكلام، وكأنه ابتلع شريطاً مسجلاً عليه روايات الليبي إبراهيم الكوني الذي أقام له التوارق تمثالاً في مدينة جانت لأنه كتب عنهم أعمالاً كثيرة**} (48) ولأن الكوني ظل في أدبيته التي تصدر عن متمرس على الشاهد التخييلي المجسد في عالم الصحراء يؤكد في مشهديته على هذا العالم الذي تشرّبه فهو يمثل كل شيء لديه {**فالصحراء عند الكوني مركز الكون والعالم، بل هي الحياة في مؤلفات الكوني والبدوي والتوارقي الذي يسكن الصحراء ويسبح فيها**} (49). فالتناص هنا ـ كما نلاحظ ـ مزدوج مسّ المكان، وهو الصحراء، ومسّ الأدب. حيث تأثر ميهوبي واضح بإبراهيم الكوني.

كما نلفي ميهوبي يتناص مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، وبالتحديد في عمله الروائي "تيميمون" حين اختار صحراء الجزائر

مسرحاً لروايته. فكلاهما قام بإدراج وسيلة التخييل التي شكلت ظاهرة متبدية وبارزة في عملهما بشكل لافت.

فعن طريق التداعي يتماهى السرد لدى بوجدرة مع فضاء الصحراء المتخيل {**الصحراء ـ ليلاً ـ عبارة عن تضليل رهيب، نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء يفقد الإنسان إحساسه بالواقع**}(50). هذه الصحراء تقع فيها مدينة "تيميمون" جنوب الجزائر بعيدة جداً عن العاصمة يتنقل إليها الكاتب بواسطة حافلة أسماها "شطط" {**الحافلة شطط تشق طريقها الصحراوي**}(51). وكلما استمرت الحافلة في قطع المسافات، استمر معها السرد في تناغم وتواز. واستمر معها حضور الصحراء بإضافة حركة الحافلة التي تنقله إلى تيميمون حيث الرمال والجمال والنخيل، وسيستمر معهم رابعاً حضور متخيلة المتلقي المتتبع المقتفي آثار السرد في هذا المنحى، بحيث يتجلى التيه والضياع والامتداد ولعله {**صراع الحدود القصوى علامة الوجود الوحيدة في الصحراء**}(52).

أما ميهوبي فقد سحره هذه المرّة هذا العالم، وسكنه فصبّ عليه من سرديته التي لا تنتهي كالسيل الجارف وبخاصة إذا فتحت أمامه جبهات الكتابة. كما هو حال هذه الرواية التي فتحت جباتها السبع في وجه سردية قاهرة وقادرة على التفعيل والعطاء، مثقلة بالذكريات: في السياسية في الشعر، الإرهاب، حرب التحرير. ولعلّ روح شارل دي فوكو التي عشقت الصحراء - {**اسمعوا لي أيها الآتون من بعيد لهذا المكان الذي قتل فيه رجل نبيل اسمه شارل دي فوكو. هذا الرجل الذي اختار الصحراء مبشراً برسالة عيسى التي لم تنجح بعثات فرنسا في تبليغها بجيوشها التي أقامت طويلاً في الأهقار، لكن القديس الراهب نجح حيث فشلت فرنسا**}(53).

تتجدد في روح ميهوبي هذه المرّة وتتحدد معه في التبشير بهذا العالم الجميل والجليل، جميل في رماله وصفائه وفلسفته الكامنة فيه، وجليل في عظمته وخلقه الذي يحيل على الخالق ذي الجلال والإكرام.

أما التناص الثالث فيقع على التراث الديني المجسد في الكعبة الشريفة حيث يظهر ذلك بجلاء في العنوان الفرعي "الفجيعة على أستار الكعبة". لما حدثت انفجارات مدريد في 11 مارس 2004 وقتلت فيها "كلارا" عشيقة المعترف الثاني: رافائيل رامون كابريرا حيث قرر الانتقام لها بتحطيم الكعبة كعبة الإرهابيين {**أنا رافائيل راون كابريرا الذي يختزن ألف سنة من الحقد على ملة محمد.. كنت سعيدة بذهابي إلى اليمن، وأنت لا تذكرين تلك اللحظة أبرهة الأشرم. لقد أخذت حفنة من التراب الذي مشت عليه قدماه وقلت: يا أبرهة أنت حي في دم رافائيل وتلك الكعبة ليست بعيدة عني**}(54) ويضيف {**واليوم بعد موت كلارا، سأعيش للون واحد هو الأحمر القاني. ولن يمسح أحزاني سوى سيل من الدم على أستار الكعبة التي يقدسون. أقسم بدمك يا كلارا أنني لن أهدأ حتى أسمع أنينك في القبر يهمس في أذني ويقول لي: الآن فهمت معنى أن تحب. سأنتقم، ولن أسأل أحداً لماذا سأصنع 11 مارس آخر في مدينة اسمها مكة**}(55).

رحل رافائيل إلى اليمن حيث يتعرف عن قرب على قصة أبرهة الذي قرر هدم الكعبة ولم لم ينتصر عليها؟ وهناك التقى بربيع الذي حدثه عن قصة أبرهة بالتفصيل في صفحتين كاملتين جاء في آخرهما {**ثم وجهوا الفيل إلى مكة فبرك ولم يمش معهم فقال بعضهم: ما منع الفيل؟ قالوا: لا ندري. قال: اضربوه، فضربوه فأبى فوجهوه إلى اليمن فقام، ووجهوه إلى الشام فقام، ووجهوه إلى**

المشرق فقام، فلما وجهوه إلى مكة برك مرة أخرى، ثمّ فوجئوا بأن أرسل الله تبارك وتعالى عليهم بأسراب من الطير الأبابيل ترمي أبرهة ومع معه بحجارة من سجيل فأهلكهم الله. وقيل إنه بقي بعضهم حتى يخبروا قومهم بما حلّ بهم} (56). حيث أهلك الله أبرهة، ورمي هو وفيله بحجارة من سجيل فكانت الهزيمة.

وقد جسد القرآن هذا المشهد في سورة الفيل المعروفة **﴿ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل. ألم يجعل كيدهم في تضليل. وأرسل عليهم طيراً أبابيل. ترميهم بحجارة من سجّيل. فجعلهم كعصف مأكول﴾**(57).

لما تعرف رافائيل على قصة الانهزام هذه بدا وكأنه متردد، وقد سجل ذلك عبر مونولوج داخلي أخذ حيزاً من متن الرواية يحاور فيه فاطمة زوجه حالياً وكلارا، ولم يقدم على الانتقام؟ وهل أذنب أبرهة حتى انهزم؟ ثم ما ذنب ولده وليد؟ وكلارا انتهت ولن تعود. وهكذا راوده التردد. وفي غمرة هذا استسلم إلى النعاس فرأى رؤيا سردها بانتظام في ثلاث صفحات: فيها حوار مع أبرهة الذي يمنعه من تكرار الفعل فيلحق به ذنب عظيم. ويرى كلارا في شكل حمامة بيضاء تمنعه من ذلك. فيقرر العودة إلى قبرها في إسبانيا وينتهي هذا الكابوس.

يتجه إلى فاطمة ويقول لها ونزلاء تام سيتي يسمعون **{اغفري لي يا فاطمة. أنا لم أدمر الكعبة، لكنني كنت اختزن كل الحقد لمحوها من الأرض، وما كان علي أن أفعل ذلك. لم ارتكب إثم التدمير لكنني عشت الحالة ربع قرن... أذنبت طويلاً لأن كلارا لا تستحق الموت، وأنت يا فاطمة لا تستحقين العذاب.. أنا المذنب الوحيد في هذه الأرض}** (58).

فأنت ترى كيف تقاطع عمل ميهوبي هذا مع المرجع الديني من خلال استثمار سورة الفيل، وقضية هدم الكعبة. وهذا يظهر وعي الكاتب بالتراث. وهو وعي يتأسس على البحث عن استثمار واع للذاكرة التراثية التي خرج بها من دلالاتها المعروفة، إلى دلالات جديدة، وذلك في تداخل لافت يفسره تفاعل النص التراثي الديني مع النص الروائي التخييلي.

لعل هذا التعالق باختيار "الكعبة" بؤرة سردية يرجع بالأساس إلى العلاقة بين الخيال الروائي والمقدس، وهذا يؤكد من جهة أخرى انفتاح الروائي على الذاكرة الدينية، حيث ترد الكعبة أكثر من عشرين مرّة في العنوان الفرعي "الفجيعة على أستار الكعبة" المخصوص بالدراسة للدلالة على قداسة المكان. من هنا يجد الكاتب نفسه مجبوراً على التعامل معها بحذر، فلا يطلق العنان لسرديته أن ترتحل إلى آفاق واسعة قد تبعد الكعبة عن قدسيتها، لأن هذا النمط الديني يلقي بظلاله على السرد، ولذلك لم يقو الكاتب على جعل راويه يخترق المقدس ليصل إليه.

أيضاً الخيارات التي يمنحها الخيال الروائي مقيّدة، لأنها مرتبطة براهن قداسة المكان، وبالمرجعية الدينية التي تحيل عليها. من هنا تتسم علاقة المقدس بالمخيال الروائي بالتوتر، فلا هو قادر على أن يترك خياله يسبح بعيداً، ولا هو قادر على كبح جماحه نحو هذا على المقدس. فالكعبة من هذه الوجهة تمثل قوّة محصّنة ضاغطة تأبى عن أن تضاء بعدّة إجرائية مدنّسة.

عمل ميهوبي ـ بالمقاربة التي أظهرتها هذه الدراسة ـ تتجلى فيه البنية المتخيلة للأديب التي يقتحم بها عالم الرواية باقتدار، ويهزهز بها عرش المتلقي المشاكس، فلا يكاد يقترب من النص حتى تغشيه فتنة ما بعدها فتنة. فتنة السرد وجمال الوقع، والأثر الكلي الذي يتركه النص، فيقع في متاهة حقيقية تزدحم فيها أصوات

عديدة: صوت الصحراء، صوت الراوي، صوت التوارق، صوت الشعر، صوت الصحافة، صوت الدراما. يتركها ميهوبي على حافة الحبر، ويمضي تاركاً المتلقي في متاهة أخطوبوطية يتابع معها صوت الأديب الشاعر مرّة، حيث الشعر يغزو مساحات كبيرة من الرواية فيختفي الإدهاش حين يدرك المتلقي أنّ صاحب الرواية شاعر بامتياز قبل أن يعتلي منبر الرواية. ولا يكاد يخلو النّص الروائي من الأسلوب الصحافي، إذ العناوين الفرعية تحيل على قارات العالم: كوبا، أسبانيا، تورا بورا، اليابان، أفريقيا. فكأن الكاتب مراسل لقناة فضائية افتراضية في "تام سيتي". ويختفي الإدهاش مرّة ثانية حين يدرك المتلقي أن الكاتب مارس الصحافة باقتدار.

والصوت الآخر، صوت السينما حيث يمكن تحويل الرواية إلى أفلام مدبلجة على شاكلة الأفلام المكسيكية. وهذا ليس بغريب عنه إذ له عمل سينمائي مع الدراما السورية بعنوان "فاطمة لالا نسومر" يصور فيه المقاومة الشعبية في الجزائر. وقد اشتغل مؤخراً على سيناريو فيلم ثوري بعنوان "زبانا".

وبهذا المنحى يتجه ميهوبي بعمله نحو التجريب، ويعلن عن بدء استواء سردية جديدة تمس راهن الرواية الجزائرية، ومن ثم تعلن عن تحول جديد في مسارها في ظل العولمة التي اختصرت العالم في قرية كما يقولون، وليس ببعيد عن هذا المنظور، التوازي الذي يقيمه هذا العمل مع العولمة فيختصر محطات من العالم في رواية. والنموذج هنا "اعترافات أسكرام".

ومن التأويلات التي أنتجتها قراءة متأنية لهذه المدونة أن يكون "أسكرام" الفندق الذي اختاره الكاتب مكاناً لبدء الاعترافات رمزاً للتطهير (كاثرسيس) فكأنهم جلبوا أو انساقوا له ليتخلصوا من هذه الآثام التي علقت بهم حيناً من الزمن، فيتطهروا. على النحو الذي يوفره الفندق لنزلائه من إقامة مريحة واسترخاء وراحة بال فيستريحوا. يقابل ذلك ما تحققه الاعترافات من توبة وتخلص من ذنب وتطهير، أو هي من وجهة ثانية صكوك غفران تمنح للمعترف حين يكون صادقاً مع نفسه ومع أمته وشعبه ودينه. والمانح هنا ليس أدولف هوسمان وإنما جمهور قراء الرواية الذين يتساءلون الواحد تلو الآخر بعد 2009 تاريخ صدور الرواية.

الإحالات:

(1) د. جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، مكتبة الأسرة ـ القاهرة 2003 ـ ص 29، 30.

◆ من مواليد 1959 بالعين الخضرة ولاية المسيلة الجزائر. احترف الصحافة منذ الثمانينيات. له إسهامات شعرية كثيرة منها: في البدء كان أوراس (ديوان شعر 85)، الشمس والجلاد (د.ش 97)، اللعنة والغفران (د.ش 97). له رواية بعنوان التوابيت 2003 ــ تأليف المسلسل التلفزيون التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة "لالا فاطمة نسومر بالتعاون مع شركة المتوسط للإنتاج الفني السوري ــ كتب سيناريو فيلم "زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2012. رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين 98، وأعيد انتخابه 2001. عضو مجلس الأمناء لمؤسسة البابطين من 2000 ـ 2007 نائب الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب 98 ــ 2003. رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب 2003 ـ 2006. مدير عام مؤسسة الإذاعة الجزائرية 2006 ــ 2008. كاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية 2008 ــ 2010. وهو يشغل حالياً منصب مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية.

(2) سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي - ط1 - 1997 ص 19.
(3) عز الدين ميهوبي: رواية "اعترافات أسكرام" - منشورات البيت - الجزائر 2009، ص 33.
(4) نفسه ص 33.
(5) ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1 - لبنان 2001، ص 89.
(6) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1960، ص 19.
(7) الرواية ص 36.
(8) نفسه ص 66.
(9) نفسه ص 68.
(10) نفسه ص 109.
(11) د. أيمن روفائيل: أدجار آلامبو - مكتبة الأنجلو القاهرة 1963، ص 69.
(12) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر ص 17.
(13) الرواية ص 359.
(14) حميد لحميداني: بنية النّص السردي - المركز الثقافي العربي - ط2 - 1993، ص 73.
(15) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ط1 - بيروت لبنان 1990، ص 75.
(16) يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر ص 17.
(17) ينظر: نبيل سليمان: كنائية المدينة الروائية العربية - مجلة عمّان - عدد 116، الأردن 2005، ص 4.
(18) الرواية ص 33.
(19) نفسه ص 33.
(20) آلان روب قرييه: الرواية والواقع - تر: رشيد بن حدو - منشورات عيون المقالات - الدار البيضاء 1988، ص 27.
(21) انظر ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة - تر: فريد أنطونيوس - دار عويدات بيروت 1971.
(22) الرواية ص 206.
(23) نفسه ص 282.
(24) نفسه ص 359.
(25) نفسه ص 366.
(26) نفسه ص 371.
(27) نفسه ص 378.
(28) نفسه ص 387.
(29) نفسه ص 390، 391.
(30) نفسه ص 391.
(31) ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية - ط1 - دار الجيل بيروت 1992، ص 199، 200.
(32) د. جابر عصفور: مواجهة الإرهاب ص 28، 29.
(33) نفسه ص 15.
(34) الرواية ص 386، 387، 389.
(35) نفسه ص 444.
(36) نفسه ص 444، 445.
(37) نفسه ص 458، 459، 460.
(38) د. نزيه كسيبي: عالم الصحراء وسكانها من إنس وجن وحيوان - الموقف الأدبي - العدد 438، دمشق 2007، ص 47.
(39) عبد العزيز إبراهيم: ما وراء السّرد/ ما وراء الرواية - الموقف الأدبي، العدد 438، دمشق 2007، ص 28.
(40) الرواية ص 33.
(41) د. نزيه كسيبي: عالم الصحراء وسكانها، ص 47.
(42) الرواية ص 15.
(43) نفسه ص 253.
(44) نفسه ص 35.
(45) نفسه ص 51.
(46) نفسه ص 93.

(47) د. نزيه كسيبي: عالم الصحراء وسكانها، ص 487.

(48) الرواية ص 120.

(49) د. نزيه كسيبي: عالم الصحراء وسكانها ص 48.

(50) رشيد بوجدرة: رواية تيميمون ـ دار الاجتهاد ـ الجزائر 1994، ص 12.

(51) نفسه ص 7.

(52) سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى: المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ـ المركز الثقافي العربي ـ ط1 ـ بيروت الدار البيضاء 2000، ص 15.

(53) الرواية ص 393.

(54) نفسه ص 366، 367.

(55) نفسه ص 392.

(56) نفسه ص 337، 338.

(57) الآيات (1 إلى 5) سورة "الفيل"، مطبعة الرغاية الجزائر 1984.

(58) رواية "اعترافات أسكرام" ص 441.

□□

اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ

□ د. فريد أمعضشو *

يقوم الحكي، في نظر السرديات البنيوية، على أساسين متكاملين(1)، أحدهما القصة أو المتن الحكائي، أي مجموع أحداث الأثر الحكائي (واقعية أو متخيلة) التي ترتبط فيما بينها وفق علاقات تنسج حبكة القصة. وثانيهما السرد، أو الخطاب الحكائي، ويقصد به الطريقة المعتمدة لحكي تلك القصة وتقديمها، بما تشمله من أساليب وتقنيات، ولا سيما الزمن والصيغة والصوت. وبأسلوب آخر، فنحن في الأساس الأول نجيب عن سؤال "ماذا؟"، على حين نعنى، في الأساس الآخر، بالإجابة عن سؤال "كيف؟". وبما أن مادة حكائية واحدة يمكن تقديمها بطرق مختلفة، فقد اعتبر الخطاب/ السرد معيار التمييز بين شتى أنماط الحكي.

ومما لا شك فيه أن أي عمل حكائي، سواء أكان رواية أم أقصوصة أم غيرهما من الأجناس السردية، لا ينبني صرحه على إحدى الدعامتين فقط؛ إذ لا حكي بالمادة الحدثية وحدها، ولا بالخطاب وحده، بل يتطلب العنصرين معاً على نحو متكامل ومتلازم جدلياً. وهذا ما يثبته نقاد السرديات جميعاً، ومنهم ولفغانغ قيصر الذي أكد أن الرواية، وفنون السرد الأخرى عامة، "لا تكون مميزة بمادتها الحكائية فحسب، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما"(2).

والمقصود به طريقة معينة لتقديم تلك المادة. ويستتبع هذا الأمر وجود طرفين أساسيين في كل حكي؛ أولهما السارد، أو الراوي الذي يحكي القصة (Narrateur) والذي تنول بإفاضة، من لدن نقاد السرد في أوروبا وغيرها، ضمن مقولات الخطاب الحكائي ومكوناته الفنية والتقنية. وثانيهما المسرود له الذي يتلقى القصة أو المروي له (Narrataire) وهو - بخلاف الأول - لم ينل من الاهتمام النقدي مثلما ناله هذا الأخير؛ إذ لم ينطلق الاحتفال به، بصورة

* باحث من المغرب

واضحة، إلا مع أوائل السبعينيات، على يد جيرالد برينس (G.Prince) وتبلور منذ ثمانينيات القرن الماضي. وإلى جانب هذين الطرفين اللازمين لقيام التواصل في هذا الإطار، نضيف عنصرين آخرين لا يقلان أهمية، في كل عمل حكائي، عنهما، وهما الكاتب والشخصيات. وبذلك، نكون أمام أربعة أطراف تتحاور فيما بينها وتتواصل، ولو على نحو ضمني. يقول واين بوث: "إن كل الأعمال الحكائية التي نقرؤها تحوي حواراً ضمنياً بين الكاتب والسارد والشخصيات والمتلقي. وبإمكان كل واحد من هؤلاء أن يتماهى مع أحد العناصر الأخرى، أو يدخل معه في تعارض مطلق، بشأن أي نوع من القيم والأحكام سواء أكانت خلقية، أم ثقافية، أم جمالية، أم فيزيائية حتى"(3).

وإذا كانت مقومات المتن الحكائي/ القصة واضحة جداً لمحلل العمل السردي، ولا تكاد تجاوز الاثنين أو الثلاثة، فإنا نلفي العكس تماماً فيما يتعلق بمقولات خطاب الحكاية ومكوناتها التي تتسم بالتعدد والتنوع والتشعب؛ مما يطرح صعوبة معالجتها كلها، معالجة مستفيضة، في دراسة بعينها، ولا سيما إذا كانت مداخلة أو مقالة. ومن هذا المنطلق، جاء اقتناعنا بضرورة حصر الكلام في بحثنا، وقصره على إحدى جزئيات الحكي فقط، ويتعلق الأمر بما يصطلح عليه، بين نقاد الحكاية، "الرؤية السردية" بوصفها مكوناً خطابياً داخلاً في مجال "السرد" بمفهومه المحدد في بداية مقالنا هذا. ولا يخفى علينا حجم النقاش الذي أثير من حول هذه المقولة الحكائية منذ أواخر القرن التاسع عشر في الغرب، وتعدد التصورات والنماذج والاجتهادات المقدمة في هذا السياق. لذا، كان لازماً أن نخص دراستنا هذه بكلام نظري يستحضر كثيراً من جوانب ذلك النقاش، قبل الازدلاف إلى الحديث عن الرؤية السردية في متن حكائي عربي اخترناه من روايات نجيب محفوظ (1911 ـ 2006م)، وهو نصه الروائي الموسوم بـ "اللص والكلاب"، الذي نشر أول مرة أواخر عام 1960، عبر حلقات، في جريدة "الأهرام" المصرية. ولم يكن اختيارنا هذا عشوائياً، بل إن له ما يسوغه بكل تأكيد؛ ذلك بأن تلك الرواية تثير جملة أسئلة بخصوص اشتغال الرؤية السردية المعتمدة ضمن خطابها، علاوة على أن صاحبها، كما هو معلوم، يعد أحد عمالقة الرواية العربية وفرسانها البارزين، تجاوزت شهرته الحدود الوطنية والقومية لينحت لنفسه مكاناً سنياً بين كتاب الرواية العالميين، ولا سيما بعد أن توج بجائزة نوبل للآداب عام 1988.

1 ـ الرؤية السردية مفهوماً ومصطلحاً:

إن الاهتمام النقدي بتحديد الرؤية السردية، وضبط مفهومها، ليس وليد اليوم، بل يعود بنا إلى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، في إنجلترا وألمانيا وفرنسا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية. وقد أسفر ذلك عن ظهور جملة من الأبحاث والاجتهادات عرف عددها تزايداً ملحوظاً مع توالي السنوات. ولم تكن هذه الدراسات من حول الرؤية السردية متفقة ومتطابقة، بل اختلفت فيما بينها وتضاربت في كثير من الأحيان، ويعزى ذلك إلى "ارتباط ذلك العنصر الحكائي، بوثوق، بأحد أهم مكونات الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام"(4).

ويرجح أغلب ناقدي السرد أن يكون الفن الروائي المحضن الذي نشأ فيه مفهوم الرؤية السردية، ولا سيما مع هنري جيمس؛ أحد كبار روائيي العالم الأنجلو سكسوني. وبلوره من جاء

بعده ممن تأثروا بآرائه في هذا المجال، وفي طليعتهم بيرسي لوبوك (P.Lubbock) الذي عرف، في كتابه "صنعة الرواية"، هذه الرؤية، التي أسماها، كغيره من النقاد الأنجلوسكسونيين، باصطلاح "وجهة النظر" (Point of view) بأنها "علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها"، وألح على ضرورة "أن تهيمن على مجموع مشكل الطريقة في الرواية"(5). ويعد الناقد الفرنسي جان بويون (J.Pouillon) حسب جل نقاد السرد، أبرز دارسي الغرب المحدثين الذين تعمقوا في تناول الرؤية السردية، وفصلوا القول فيها من كل جوانبها، في كتابه الرائد "الزمن والرواية" (Temps et roman) الذي نشر عام 1945. وقد كان لآرائه صدى واضح، وأثرت أيما تأثير في عدد من نقاد السرد الذين أتوا بعده؛ من أمثال تزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت.

وعموماً يمكن الحديث، فيما يخص تاريخ هذا المفهوم في الغرب، عن مرحلتين أساسيتين، تبدأ أولاهما حسب سعيد يقطين، مع النقد الأنجلو ـ أمريكي، منذ بدايات القرن العشرين إلى أواخر الستينيات. وخلالها احتل مفهوم "الرؤية السردية" مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي، كما تبلور نظرياً من خلال الأبحاث والدراسات التي وظفته. على حين تبدأ المرحلة الثانية مع بداية السبعينيات، مستفيدة من التطور الذي شهده السرد في الغرب، والذي توج بظهور ما سمي "السرديات" (Narratologie) (6)، بوصفها "فرعاً معرفياً يعنى بتحليل مكونات المحكي (Récit) وميكانيزماته، علماً بأن لكل محكي موضوعاً: إنه يجب أن يحكي عن شيء ما. هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل، إلى المتلقي، بواسطة فعل سردي، هو السرد الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي"(7).

إن مفهوم الرؤية السردية "يحيل، فعلاً على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه، وعلاقاته بقارئه"(8). ولعل هذه الأهمية المحورية هي التي وجهت عناية كثير من المهتمين بالحكاية، في الغرب وفي غير الغرب، إلى معالجة هذا المفهوم، والتعمق في دراسته تعمقاً أفضى إلى إنجازهم عدداً من الأبحاث حوله تعريفاً وتحليلاً وتطبيقاً، لم تخل نسبة مهمة منها من التضارب أحياناً.

فهذا تودوروف يعرف هذا المفهوم بقوله: "تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي تدرك بها القصة من قبل الراوي"(9). ويعرفه برينس تعريفاً مطابقاً لهذا الحد، وإن اختلف عنه لفظاً؛ فهو عنده "المنظور (Perspective) الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث"(10). وحدده بوث من قبل بـ "أنه، بمعنى ما، "حيلة" Truc تقنية، وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً"(11). وحين نعرج على نقدنا المعاصر ملقين نظرة على إسهام نقادنا في هذا الصدد، فإنا نجده أحياناً كثيرة يجتر تعاريف الغربيين بمعناها ومبناها، وأحياناً غير واضح؛ مما يكشف مقدار استيعابه وتفهمه ذلك المفهوم، وأحياناً قليلة نلمس فيه بعض الاجتهاد والعمق؛ فإذا أخذنا، على سبيل المثال، معجم سعيد علوش للمصطلحات الأدبية المعاصرة، نجده يتحدث عن ثلاثة ألفاظ اصطلاحية في هذا الإطار، هي: الرؤية، والمنظور، ووجهة النظر؛ إذ يعرف الأول بأنه "وجهة نظر يتم بحسبها تحديد الخرافة (القصة) المحكية"(12)، ويعرف الثاني بالتركيز على وظيفته قائلاً: "يلعب المنظور دوراً في علاقة المرسل/ المتلقي، ويحيل على طرق نصية"(13). والتعريفان، كما لا يخفى على أحد، غامضان لا

يفهم منهما قارئهما ماهية المعرف. إلا أنه في تعريف المصطلح الثالث حاول أن يكون أكثر إبانة وتوضيحاً، فقدم لمفهومه ثلاثة تعريفات متفاوتة ومختلفة؛ بحيث حدد، في الأول، وجهة النظر بأنها "طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقاً من أجزائها فقط"(14). وعرفها في الثاني، بأنها "موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما"(15). وعبر عن التعريف الثالث بالصيغة اللفظية الآتية: "تعني (وجهة النظر) في الرواية: الوجدان/ المنطق الذي يتوجه به القص نحو القارئ"(16). وإثر ذلك، حصر علوش مختلف الطرق التي تتم بها وجهة النظر، في الرواية، في ثلاث، هي: رواية الراوي بضمير المتكلم، مع خروج الأحداث عن حيز التجارب ـ رواية من منظور إحدى الشخصيات ـ رواية من زاوية العلم بالأشياء(17).

ومما يشفع لصاحب هذه التعاريف التي تفتقر افتقاراً واضحاً إلى القدرة على الإيضاح، في نظرنا، أنه عرف بالأحرى، مبدعاً في الرواية لا ناقداً، وأنه متخصص في حقل معرفي آخر هو "الأدب المقارن"!... وبخلاف هذه التحديدات، نجد تعاريف عربية أخرى مبينة تنم عن مدى استيعاب ذلك المفهوم في بيئته النقدية الأصلية، وإن كانت في مجملها، لا تبعد عن ترديد ما قاله نقاد السرديات الغربيون الذين حازوا قصب السبق في هذا الميدان. فقد عرف سعيد يقطين، الذي يعد دون شك، أحد أقطاب النقد السردي في الوطن العربي رمته، الرؤية السردية بأنها مقولة مركزية في الخطاب الحكائي، ترتبط بـ "وضع الراوي، وموقعه في إرسال القصة"(18).

إن الرؤية السردية، إذاً مكون خطابي أساس في العمل الحكائي، وتقنية سردية تحدد وضع السارد، وعلاقته بأحداث هذا العمل وشخصياته في المحل الأول. ومن حيث انتماؤها الفني، فهي ـ حسب جينيت الذي قسم الحكي إلى ثلاث مقولات كبرى (الزمن، الصيغة، الصوت) ـ تندرج ضمن المقولة الثانية التي فرعها جينيت نفسه إلى فرعين: المسافة والمنظور، وجعل تلك الرؤية، التي أطلق عليها اصطلاحاً آخر كما سنرى لاحقاً، داخلة في الفرع الثاني. ونبه إلى أن معظم الأعمال النظرية المقدمة حول مسألة المنظور السردي، وأساليب خطاب الحكاية عامة؛ من مثل فصول لوبوك عن بلزاك أو فلوبير أو تولستوي أو هنري جيمس، أو فصل جورج بلان عن "تقييدات الحقل" لدى ستاندال... تعاني من "خلط مزعج" بين الصيغة (Mode) والصوت (Voix) أي بين السؤال: "من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟"، والسؤال المختلف عنه تماماً: "من السارد؟" أو بعبارة أوجز، بين السؤالين: "من يرى؟" و"من يتكلم؟"(19).

يعد حقل النقد السردي واحداً من أكثر المجالات التي يعاني مصطلحها "الفوضى" إلى حد بعيد في أدبنا المعاصر، ويظهر ذلك، أساساً، في تعدد المكافئات اللغوية التي يقدمها الدارسون العرب للمفهوم السردي الأجنبي الواحد! رغم الدعوات التي تطلق، بين الحين والآخر، لتنسيق مصطلحات النقد السردي، وغيره من النقود، وتوحيدها وتنميطها لما لذلك من انعكاسات إيجابية على تطوير مشهدنا النقدي عامة. ويقوم مفهوم "الرؤية السردية" شاهداً قوياً على الفوضى المومأ إليها سابقاً؛ إذ اقترح له عربياً، أزيد من عشرة مقابلات؛ حسبما تبين لنا من تصفح جملة وافرة من الأبحاث النقدية العربية في مجال السرد، وقد اعتمد في توليدها جميعها آلية الترجمة. وتتجلى هذه المقابلات في الألفاظ الاصطلاحية الآتية: المنظور السردي ـ وجهة النظر ـ زاوية الرؤية ـ النظرة السردية ـ الرؤية

السردية ـ الوضعية السردية ـ المقام السردي ـ الموقع ـ الحقل ـ الموشور ـ بؤرة السرد ـ التبئير؛ وتتفاوت هذه المصطلحات النقدية من حيث درجة الاستعمال بين الباحثين ومن حيث الدقة في التعبير عن مفهومها. مع ملاحظة أن المصطلح الرائج بين ناقدي العالم الأنجلو ـ أمريكي هو الثاني ضمن قائمة الألفاظ الاثني عشر المذكورة، على حين أن الاصطلاح المنتشر، بكثرة في كتابات الفرنسيين هو "الرؤية السردية" الذي يفضله، على باقي مصطلحات أسرته، كثير من باحثينا المعاصرين؛ من مثل سعيد يقطين(20). وكذلك مصطلح "المنظور" الذي يستخدم، باطراد، في عدد من كتابات النقد السردي الفرنسي المعاصر. وكان قد لاحظ جينيت، في السبعينيات، أن جل المصطلحات المقترحة لتسمية مفهوم "الرؤية السردية"، لدى الأنجلو سكسونيين والألمان والفرنسيين والسوفييت، يهيمن عليها الطابع البصري الذي يعبر عنه فعلاً "الرؤية" و"النظر"؛ لذا اقترح إبانئذ تسميته باصطلاح آخر رآه ابعد عن "البصرية" وأكثر تجريداً ودقة في التعبير عن المقصود، هو مصطلح "التبئير" (Focalisation) الذي يلتقي في أكثر من جانب، مع مصطلح كان قد اقترحه عام 1943، كلينث بروكس (C.Brooks) وروبرت بين وارين (R.P.Warren) في كتابهما المشترك "Understanding fiction" الصادر بنيويورك للتعبير عن المفهوم المذكور، هو "رؤية السرد" (Focus of narration). يقول جينيت عقب عرضه المصطلحات المستخدمة من قبل بعض معاصريه لتسمية مفهوم "الرؤية السردية" وأنماطها، مبرزاً علة اختياره "التبئير" بدلها: "تحاشياً لما لمصطلحات "رؤية" و"حقل" و"وجهة نظر" من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح "تبئير" الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذي يتجاوب، من جهة أخرى، مع تعبير بروكس ووارين: "بؤرة السرد""(21). ومصطلحه هذا كما يؤكد جينيت نفسه، "لا ينصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً"(22). وقد تبنى المصطلح الجينيتي هذا آخرون، في النقد الغربي وغيره؛ أمثال شلوميت ريمون كينان (Sh.R.Kenan) في كتابها (Narrative fiction) (1982)، التي أكدت أن سبب اختيارها ذلك المصطلح "مختلف عن جينيت، رغم أنه يكمن بشكل دقيق في معالجته له كمصطلح تقني، وأن لمعالجة جينيت إيجابيات كبيرة في حل اللبس بين المنظور والسرد؛ لبس كثيراً ما يحدث حين يتم استعمال "وجهة النظر" أو مصطلحات مشابهة"(23). وانتقدت جينيت في زعمه أن "التبئير" يمتاز بدرجة من التجريدية تلغي الإيحاءات البصرية، مؤكدة بالمقابل، أن لهذا المصطلح بعداً بصرياً ـ تصويرياً، ينضاف إلى أبعاده غير المرئية الأخرى (المعرفية والانفعالية الأيديولوجية)(24).

2ـ الرؤية السردية وإشكالية النمذجة:

لقد قدم النقاد السرديون، في الغرب أساساً، اجتهادات كثيرة رامت تصنيف الرؤى السردية وتقسيمها منطلقين من جملة معايير، ولكنهم لم يتفقوا على نموذج بعينه في هذا المضمار يعتمدونه في دراساتهم؛ لتباين منطلقاتهم النظرية ووجهات نظرهم في موضوع "الرؤية السردية". وسنعرض في هذا المبحث عدداً من تلك الاجتهادات التي أتى بها أولئك النقاد، خلال القرن الماضي، في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها.

ميز الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي (B.Tomachevsky) بين ضربين من السرد انطلاقاً من طبيعة علاقة السارد بأحداث محكية وشخصياته، أحدهما

"موضوعي" (OBjectif) يكون فيه الراوي مهيمناً عارفاً مطلعاً على كل شيء أحداثاً وشخصيات وغيرها، لا يند عن علمه أمر مهما دق وخفي. وثانيهما "ذاتي" (Subjectif) ومن خلاله يتعرف المتلقي الحكاية من الراوي نفسه الذي يتساوى والشخصية الحكائية. ويحضر هذا النظام السردي، بكثافة في الروايات الرومانسية بخلاف السرد الموضوعي الذي يتوسل به كثيراً مبدعو الرواية الواقعية(25). ويعد توماشفسكي، في نظر لحمداني، السباق إلى "تحديد زاوية رؤية الراوي، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته؛ وذلك في بحثه حول نظرية الأجناس السردية الصادر عام 1923، في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي جان بويون أول من فصل القول في الموضوع المتعلق بزاوية الرؤية"(26).

وقدم بروكس ووارين، في النصف الأول من الأربعينيات، تميطاً "للبؤرة السردية" انطلاقاً من أساسين، هما: وضع السارد في العمل الحكائي، وطبيعة وجهة النظر إلى أحداثه؛ فتحصلا، من ذلك على أنماط أربعة لتلك البؤرة، وضحاها في الجدول الآتي(27):

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1ـ البطل يحكي قصته	2ـ شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	3ـ المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	4ـ المؤلف يحكي القصة من الخارج.

وحدد لوبوك الرؤى السردية، أو وجهات النظر، بناء على أسلوب تقديم الحكاية وعلاقة السارد بهما معاً، ومتأثراً بتصور أستاذه هنري جيمس، على النحو الآتي(28):

ـ في التقديم البانورامي، يكون السارد مطلق المعرفة تماماً.

ـ في التقديم المشهدي، يغيب السارد فاسحاً المجال لشخصيات العمل الدرامي كي تقدم الحكاية مباشرة للمتلقي.

ـ في اللوحات، تتركز الأحداث إما على ذهن السارد، وإما على إحدى الشخصيات.

وبعد مرور ثلاثة عقود من اقتراح هذا التصنيف، ظهر في النقد الأنجلو سكسوني اجتهاد آخر في هذا المجال، قدمه نورمان فريدمان (N.Friedman) بعد استفادته من عدد من مقترحات سابقيه فيما يخص تصنيف وجهات النظر السردية. فاعتماداً على التمييز بين القول (Dire) والعرض (Montrer) اقترح فريدمان تصنيفاً منظماً ومفصلاً ضمنه وجهات النظر الممكنة حسب درجة الوضوعية التي تسمح تلك الوجهات بوصولها إلى المتلقي، وهي(29):

ـ المعرفة الكلية للكاتب؛ كما في رواية "الحرب والسلم" لتولستوي. وللإشارة، فحضور الكاتب بهذه الصورة في العمل الحكائي يعد ظاهرة غير بويطيقية في نظر أرسطو.

ـ المعرفة الكلية المحايدة؛ بحيث يتكلم الراوي بشكل لا شخصي، ولا يتدخل مباشرة، ولكن أحداث حكايته لا تقدم للمتلقي إلا كما يراها هو.

ـ الأنا الشاهد؛ مثلما نجد في الروايات التي تتوسل بضمير المتكلم، مع اختلاف الراوي عن الشخصية الحكائية.

ـ الأنا المشارك: ولا فرق بين هذه الوجهة وسابقتها إلا في كون الراوي هنا يتساوى مع الشخصية الرئيسة في الرواية بضمير المتكلم.

ـ المعرفة الكلية متعددة الزوايا: وهنا لا يختفي الكاتب وراء "أنا" سارد أو مشارك فقط، بل

يغيب السارد بالمرة، لتقدم لنا الحكاية مباشرة كما تعاش من قبل شخصياتها.

- المعرفة الكلية أحادية الزاوية: وهنا لا يختفي الكاتب ولا السارد، بل يحضران، ولكن يقع التركيز على وعي شخصية معينة رئيسة نرى أحداث الحكاية بمنظارها هي.

- الصيغة الدرامية: وهي لا تعرض لنا أفكار الشخصيات ومشاعرها، بل تقتصر على تقديم أفعالها وأقوالها التي يمكن للمتلقي استخلاص تلك الأفكار والمشاعر منها.

- الكاميرا: وتسمح للراوي بنقل قطعة من الواقع الحياتي المعيش كما وقعت تماماً دونما تنظيم ولا اختيار.

وفي أوائل الستينيات، ظهرت في النقد الروائي الأنجلو سكسوني دراسة رائدة في نقد الرواية من زاوية بلاغية، هي كتاب "بلاغة الرواية" لبوث(30). أكد فيه لا جدوى الأبحاث التي أنجزت طوال العقود الماضية حول مشاكل وجهة النظر في الرواية، وحول تصنيفها ومحاولة صياغة نمذجة معيارية لها. ورأى أن التصنيفات السابقة (لوبوك - فريدمان...) تمتاز بالتبسيطية والاختزالية؛ لأنها تختصر ملايين الطرق الممكنة لتقديم حكاية واحدة في بضع طرق لا تكاد تجاوز - في أقصى الحالات - عدد أصابع اليدين! ولكن انتقاده لمقترحات سابقيه، في هذا المجال، لم يكن ليمنعه من أن يدلو بدلوه فيه، مقدماً تصوره الخاص لوجهة النظر ولأنماطها في الرواية، دون أن يسلم - هو الآخر - من الوقوع في تلك الاختزالية! ويتبين من عنوان كتابه المذكور مدى اهتمامه بالأثر المحدث على المتلقي؛ إذ إنه يقصد بـ "البلاغة" كما أوضح في مقدمة كتابه، مجموع التقنيات التي يستعملها الروائي ليحقق التواصل مع قرائه، وليفرض عليهم عالمه المتخيل. وبخلاف بعض نقاد الأدب عامة، الذين قالوا باختفاء الكاتب، رأى بوث استحالة ذلك، مؤكداً أن الكاتب قد يختار التنكر وعدم الظهور الصراح في العمل الأدبي، ولكنه لا يمكنه الاختفاء مطلقاً أبداً! ولذا، كان الأهم، بالنسبة إلى بوث، إدخال الكاتب من جديد في العمل الأدبي، وبالتالي في الرؤية التي يكونها القارئ عن هذا العمل، ولو في صورة "أنا" ثانية؛ أو "كاتب ضمني" كما اصطلح عليه. يقول بوث عن هذا الكاتب: "حتى الرواية التي لا يمثل فيها أي سارد، تفترض الصورة الضمنية لكاتب مختف في الكواليس، أو محرك للأقنعة، أو في صورة إله يقلم أظافره في صمت ولا مبالاة؛ كما يقول هنري جيمس. إن هذا الكاتب الضمني غير الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله... وكل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله، نحن القراء، كنوع من "الأنا الثانية" التي تقدم غالباً صورة عن الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، وأكثر معرفة وإحساساً وحساسية ما هو في الواقع"(31).

وإلى جانب الكاتب الضمني الذي لا تخلو منه أي رواية بصرف النظر عن نوعها، تحدث بوث عن نوعين آخرين من الرواة، آخذاً في الاعتبار العلاقة التي تربطهما بالقصة. أحدهما الراوي غير المعروض الذي يلتبس كثيراً بالكاتب الضمني، والثاني هو الراوي المعروض الذي يتقمص رداء الشخصية، يتبادل الحوار مع غيرها من شخصيات المحكي إرسالاً واستقبالاً. ويميز ضمن هذا النوع بين ثلاثة أضرب من الرواة: الراوي الراصد، والراوي الشاهد، والراوي المشاهد.

إن حديث بوث عن أشكال الحوار بين الكاتب الضمني والقارئ، وغيرهما من الأطراف المتداخلة في العمل الروائي، جره إلى الوقوف، بتفصيل، عند مسألة ذات صلة قوية بوجهة النظر

ومشكلاتها، هي "المسافة" (La distance) التي صنف حالاتها الممكنة على النحو الآتي(32):

ـ قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الكاتب الضمني، سواء أكانت هذه المسافة أخلاقية أم فيزيائية أم زمنية. ويعد هذا الصنف من المسافات الأقل حظوة بعناية النقاد. ذلك بأننا ـ كما يقول بوث ـ "حينما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن أكثر المسافات تعرضاً إلى الإهمال، بشكل خطير، هي تلك التي توجد بين الراوي الذي يمكنه أن يخطئ، أو غير الجدير بالثقة (Unreliable) والكاتب الضمني؛ حيث يجر هذا الأخير القارئ معه، وضد الراوي بنفس الدرجة"(33).

ـ قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من شخصيات الحكاية التي يرويها، ويستوي في ذلك أن تكون هذه المسافة أخلاقية وثقافية وزمنية، أو أخلاقية وثقافية، أو أخلاقية وانفعالية.

ـ قد يكون الراوي على مسافة، طويلة أو قصيرة، من المعايير الشخصية للقارئ فيزيائياً وانفعالياً، أو أخلاقياً وانفعالياً.

ـ قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من القارئ، سواء أكانت أخلاقية أم ثقافية أم غيرهما.

ـ قد يكون الكاتب الضمني على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الشخصيات الأخرى، كيفما كانت طبيعة هذه المسافة.

وكان للألمان، كذلك، إسهام بارز في تناول موضوع وجهة النظر (Blick punkton) في السرد. ومنهم ولفغانغ قيصر، وكيت هامبورغر (K.Hamburger) وف.ك.شتانزيل (F.K.Stanzel) وسنكتفي هاهنا، بالوقوف عند آخرهم الذي ترك تصنيفه لتلك الوجهات، التي أطلق عليها "الوضعيات السردية"، صدى واضحاً في النقد الروائي سواء داخل ألمانيا أو خارجها، فقد انطلق من الدور الذي يضطلع به الراوي داخل القصة للحديث عن ثلاث وضعيات أساسية يمكن أن يرد عليها الراوي كالآتي(34):

- وضعية الراوي الناظم: حيث يكون هذا الأخير مهيمناً، ذا حضور قوي في الحكاية، يتدخل ويعلق وينظم، ولكن لا يتطابق مع شخص الكاتب، وتكون هذه الوضعية، أساساً في السرود الإخبارية.
- وضعية الراوي الراصد: وفيها يتوحد الراوي مع إحدى الشخصيات الحكائية، مستخدماً ضمير المتكلم. وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح "الراصد" من وضع الروائي هنري جيمس.
- وضعية الراوي المتكلم: حيث يبدو الراوي مختفياً نهائياً خلف شخصيات الحكاية المروية التي تتقنع بقناعه. ويظهر ذلك، بكثرة، في العرض المشهدي.

وعلى الرغم من أهمية هذا التصور الطموح الذي قدمه شتانزيل سعياً إلى الارتقاء بنمذجة وجهة النظر إلى مستوى أبعد عمقاً وتجريداً، إلا أنه لم يحل كثيراً من المشكلات المرتبطة بالموضوع، على غرار تصور بوث السابق، ولا سيما ما يتعلق بـ "رؤية القارئ لكاتب ضمني يتموضع، رغم أنه "مبني" انطلاقاً من معطيات الكتاب، خارج الإبهام الذي يحدثه التخييل"؛ على حد تعبير روسوم ـ غيون(35).

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن النقد الفرنسي كان أكثر اهتماماً بدراسة الرؤية السردية، وكان إنتاجه وجهده في ذلك أغزر وأعمق وأبعد تأثيراً. ولكن دون أن يعني ذلك عدم اطلاع رجالاته على مجهودات السابقين

واقتراحاتهم في تحديد وجهة النظر، والتمييز بين أنماطها وأنواعها، سواء في الاتحاد السوفياتي أو العالم الأنجلو ـ أمريكي أو ألمانيا والإفادة من بعض تصوراتها ونتائجها. ويظل جان بويون رائداً في هذا الباب: تناول الرؤية السردية بمنهج متميز، وقدم لها تصنيفاً تأثر به من جاء بعده، على نحو ما سنرى لاحقاً، بل إن تأثيره لم ينحصر داخل حدود النقد الفرنسي، والأوروبي، بل إنه يعد الأشهر، من بين التصنيفات الأخرى، لدى النقاد العرب اليوم، ولا تكاد تخلو كتابة لهم في الموضوع من الإشارة إليه واعتماده.

وإذا كانت التصنيفات المتقدمة للرؤية السردية، أو وجهة النظر، تركز على البعد التقني، فإن ما يهم بويون، بالأساس، هو الجانب السيكولوجي. ولهذا الأمر، نلفيه يستهل كتابه النظري الرائد "الزمن والرواية" الذي خصه بتوضيح تصوراته لموضوع الرؤية السردية بفصل عنوانه بـ "الرواية وعلم النفس". وإلى جانب سيكولوجيتها، فقد كانت مقاربة بويون في هذا المضمار، فوق ذلك، معيارية لأنها توخت "صياغة معايير لطبيعة الرواية، ومعايير لقيمتها أيضاً"(36).

لقد صنف بويون الرؤية السردية إلى ثلاثة أنواع كالآتي(37):

ـ الرؤية من الخلف (La vision par derrière): حيث يكون السارد أكثر معرفة من شخصيات العمل الحكائي جميعها: يعرف عنها كل شيء، سواء أكان ظاهراً أم غير ظاهر. إنه سارد مهيمن، يتجاوز علمه كل توقعات الشخصيات. فهو يعرف ما تقوم به كل حين، وفي كل مكان تقصده، ويعرف إحساساته وميولاتها وباطنها كلها، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها! وتحضر هذه الرؤية، بكثافة، في السرد الكلاسيكي.

ـ الرؤية مع (La vision avec): حيث تكون معرفة السارد بقدر معرفة الشخصية الحكائية، دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها مما لا علم لها به ويتردد حضور هذه الرؤية بوضوح في السرود الذاتية وقد أطلق عليها بعضهم "الرؤية المصاحبة"، كذلك، ما دام السارد يصاحب، من خلالها الشخصية التي يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث. والأصل هنا، أن يستخدم ضمير المتكلم، لتساوي الطرفين المذكورين علماً ومعرفة، إلا أن السارد يمكنه أن يستخدم أيضاً ضمير الغائب ولكن شريطة أن يتحقق ذلك التساوي بينهما.

ـ الرؤية من الخارج (La vision de dehors): حيث تكون معرفة السارد أقل من معرفة أي شخصية من الشخصيات الحكائية؛ فلا يعرف عنها إلا ما يراه ويسمعه من حركات ومظاهر حسية وتصويتات، دون أن ينفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به أو ما يدور في خلدها بصفة عامة، فمعرفته إذاً خارجية سطحية محدودة جداً. وتكون وضعيته، مثل وضعية السارد في الرؤية الأولى (مع اختلاف بينهما في مقدار المعرفة) التواري والغياب وعدم المشاركة في أحداث الحكاية، بخلاف السارد ـ الشخصية في الرؤية مع حيث يكون السارد حاضراً مشاركاً في الحكاية يتلقى منه المسرود له الأحداث تلقياً مباشراً. واستعمال الرؤية من الخارج في الأعمال السردية قليل إذا ما قارناها بالرؤيتين الأخريين، وكان ظهورها مرتبطاً بظهور "الرواية الجديدة" (Nouveau roman) في فرنسا خلال النصف الأول من القرن العشرين.

والواقع أن ثمة همين كانا يشغلان بويون، وهو بصدد اقتراح هذا التصور(38). فأما أولهما

فهو تحديد وضعية فاعل الإدراك (Sujet de la perception) بحيث رأى أن هذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى شخصيات الحكاية، فيشاطرها وجهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وقد يكون هو السارد أيضاً؛ فيتراجع خلف الشخصية، ويدرك أكثر مما تدرك. وأما ثانيهما فمتعلق بموضوع الإدراك (Objet de la perception) الذي قد ينظر إليه من الداخل أو من الخارج تبعاً لطبيعة المظاهر التي يدركها الفاعل المدرك من هذا الموضوع.

وفي سنة 1966، أتحف تودوروف المهتمين بالفن الروائي، وبالسرد عامة، باجتهاد رصين في الموضوع الذي نحن بصدد بحثه، تميز بـ "الوضوح النظري والتكثيف"، وبأنه "يقيم حدوداً تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تمكن من ضبط وتعرف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب؛ حيث تغرق في تفريع المفهوم وفي التصنيفات، وفي تفريع التصنيفات إلى تصنيفات صغرى"(39).

وقد عبر تودوروف عن أنواع الرؤية السردية، التي حصرها في ثلاثة، بصيغ مبسطة، مستخدماً رموزاً معروفة، في الرياضيات، للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصية أو الشخصيات الحكائية في كل نوع منها. وسعى من وراء ذلك، إلى إضفاء طابع التعميم والتجريد على تصنيفه، بخلاف تصنيف بويون الذي يغلب على أصنافه البعد البصري. ولكنه في العمق، لم يبعد عن جوهر تصنيف بويون المذكور سابقاً وإن كان أكثر تركيزاً على التطبيق؛ تطبيقه في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة إذ عبر عن الرؤى الثلاث عند بويون بالصيغ الرياضياتية الآتية على التتابع(40):

- السارد > الشخصية.
- السارد = الشخصية.
- السارد < الشخصية.

ولم تكد تمضي سنوات قليلة حتى ظهر تصور آخر في الموضوع، شهد له النقاد المتخصصون بانطوائه على كثير من مظاهر الفرادة والانسجام أهلته ليرقى إلى مستوى "النظرية". ونقصد به مقترح جيرار جينيت في كتابه "وجوه III" الرائد في حقل السرديات. فقبل الإقدام على تقديم مقترحه هذا، بدأ جينيت بقراءة جهود سابقيه في دراسة الرؤية السردية، أو وجهة النظر، من السوفييت والأنجلو سكسونيين والألمانيين والفرنسيين كذلك، وانتقادها في كثير من الجوانب والتصورات، ولا سيما في خلطها "المزعج" بين الصيغة والصوت في معالجة قضايا الخطاب الحكائي، كما استفاد من معطيات الدرس اللسانياتي الحديث الذي كان اعتماده على البنيوية واضحاً منذ دوسوسير، ومن تصنيف بويون على وجه الخصوص. وقد كان ذلك كله دافعاً قوياً دعا جينيت إلى تصنيف الرؤية السردية تصنيفاً جديداً، يتلافى الخلط المشار إليه، ويكون أكثر تجريداً وبعداً عن الإيحاء البصري ـ التصويري. وأدرك في الوقت نفسه، عدم إمكان تقديم تصوره التصنيفي ذاك تحت مقولات السابقين المنتقدة، لذا دافع عن تبني مصطلح آخر تتوافر فيه المواصفات التي أرادها فيه، وهو "التبئير" كما ألمحنا إلى ذلك في موضع سابق من هذه الدراسة. يقول جينيت: "حقاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميط "للحالات السردية" يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معاً، لكن ما ليس شرعياً هو تقديم مثل هذا التصنيف تحت مقولة "وجهة النظر" وحدها، أو جرد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من

اللائق هنا ألا تمحص إلا التحديدات الصيغية تماماً؛ أي تلك التي تهم ما يسمى عادة "وجهة النظر"، و"الرؤية"... وبما أن هذا الحصر مسلم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميط ثلاثي الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقد الأنكلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم، ويسميه بويون "رؤية من الخلف"، ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية: السارد > الشخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات). وفي الثاني السارد = الشخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) وهذه هي الحكاية ذات "وجهة النظر" حسب لوبوك، أو ذات "الحقل المقيد" حسب بْلَنْ، والتي يسميها بويون "الرؤية مع" وفي الطرف الثالث السارد < الشخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) وهذا هو السرد "الموضوعي" أو "السلوكي" والذي يسميه بويون "رؤية من الخارج"(42).

وقد أطلق جينيت على النمط التبئيري الأول، وهو المستعمل بكثرة في شتى ألوان الحكي الكلاسيكي، اصطلاحاً آخر، هو "التبئير في الدرجة صفر" (أو "اللاتبئير"). وسمى النمط الثاني "التبئير الداخلي"، مسجلاً أن "ما نسميه تبيئيراً داخلياً قلما يطبق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعاً صارماً تماماً ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً"(43). وأكد جينيت عينه أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في "الحكاية ذات المونولوج الداخلي"، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية "الغيرة" (La jalousie) لآلان روب ـ كرييه، حيث تحصر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحده، ولا تستنبط إلا منه"(43) ويتخذ التبئير الداخلي لدى جينيت ثلاث صور إذ إنه قد يكون ثابتاً (كما في رواية "السفراء") وقد يكون متغيراً (كما في رواية "مدام بوفاري") وقد يكون متعدداً (كما في الروايات الترسلية)(44). وأطلق الناقد على النمط الثالث من التبئير اسم "التبئير الخارجي". ولم يكتف جينيت بالحديث عن هذه التبئيرات نظرياً، بل عالجها، كذلك في جملة من المتون الروائية، ولا سيما رواية مارسيل بروست (M.Proust) الموسومة بـ "بحثاً عن الزمن الضائع".

تلكم إذاً أهم معالم نظرية جينيت في التبئير، الذي استعاد فيها عدداً من تصورات بويون، وضمنها جملة من اجتهاداته التي لم يسلم بعضها من النقد؛ كما سنرى لاحقاً، يقول جان هيرمان (J.Herman) وكرستيان أنجليت (Ch.Angelet) مقومين بعجالة، تلك النظرية بالتركيز على أحد معالمها الأساسية: "مهما يقل جينيت نفسه، فإن التقسيم الثلاثي الذي بلوره يرتكز، تماماً مثل تقسيم بويون ـ الذي يستوحيه جينيت، ولو ضمنياً ـ على المقياس الثنائي: موضوع وفاعل الإدراك، وإن يكن التبئير، بالنسبة إليه، غير مواز للإدراك"(45).

شكلت نظرية جينيت هذه موضوعاً لعدد من المقاربات والقراءات التي لم تقف عند حدود الإفادة من المجهود الذي أنفق في بنائها، بل تجاوزت ذلك إلى انتقادها، أحياناً وتسجيل جملة من الملاحظ والمآخذ عليها. ومن أبرز المحاولات في هذا الإطار تلك التي قدمتها مايك بال (M.Bal) (46) عام 1977، سعياً منها إلى إقامة نموذج جديد للنظرية التبئيرية، منطلقة من التفريق الذي أسس عليه جينيت تصوره للتبئيرات، وهو التمييز بين الصيغة والصوت على نحو واضح. وتجعل

الناقدة التبئير مركزاً للاهتمام، وأقرب إلى فكرة الرؤية لدى بويون، مع ابتعادها به عما كان يحمله مصطلح "الرؤية" من مضمون بصري مفرط الخصوصية؛ مما سمح لها بفهم التبئير فهماً موسعاً. فإذا كان التبئير، في التصور الجينيتي، يمثل في حق الاختيار، الذي يتمتع به السارد، في أن يضيق مجال الرؤية، إلا أن معناه، لدى بال، ينزلق في اتجاه عمليات تتجلى أساساً في النظر والإدراك والفهم. وتشير الناقدة إلى عنصري الفاعل والموضوع في مختلف هذه العمليات التي تتلخص في طرفين متحكمين فيها جميعها، وهما "المبئر" (Focalisateur) و"المُبَأَّر" (Focalisé) أي فاعل التبئير (من القائم بالتبئير؟) وموضوعه (على ماذا يقع هذا التبئير؟) إن بال ـ كما يقول هيرمان وأنجليت ـ "تفرغ مفهوم التبئير من مدلوله البدائي، وتحتفظ بالدال، مع ملئه بإشكالية قديمة: من هي الذات والموضوع في عملية الإدراك؟"(47). وبناءً على إعادة التحديد هذه، عمدت بال إلى بلورة تصورها الخاص لمسألة التبئير: فبشكلٍ موازٍ للسرد، يصبح للتبئير مستوياته، ويمكن للمبئر أن يتنازل لغيره عن التبئير؛ مثلما يتنازل السارد عن الكلمة فيكون المبأر قابلاً للإدراك أو غير قابل له(48).

وانطلاقاً من هذا النقد لنظرية جينيت، ومن استحضار نماذج وأعمال سابقة في موضوع الرؤية السردية، ولا سيما تصنيف شتانزيل الذي وقفنا عنده آنفاً، وتصور الروسي بوريس أو سبنسكي (B.Uspenski) في بحثه "شعرية التأليف" (Poétique de la composition) ومجهود جينيت الذي تعرفناه سابقاً، قدم جاب لينتفلت (J.Lintvelt) محاولة لنمذجة وجهات النظر، عام 1981، بذل فيها جهداً كبيراً أملاً في أن تتميز من غيرها من النماذج والمقترحات التي اطلع عليها في هذا المجال(49). وهكذا فقد ميز بين نمطين سرديين؛ سمى أحدهما بـ "براني الحكي" (Hétérodiégétique) وفيه يكون السارد خارجاً عن نطاق الحكي، على حين أطلق على الثاني "جواني الحكي" (Homodiégétique) وفيه يكون السارد شخصية من شخصيات العمل الحكائي، سواء أكان مجرد شاهد يتتبع مسار شريط أحداث الحكاية، دون أن يشارك فيها، أم شخصية رئيسة في ذلك العمل. وميز لينتفلت داخل كل نمط بين ثلاثة مقامات أو وضعيات سردية استلهمها ـ كما هو بادٍ للعيان ـ من تصنيف شتانزيل لوجهة النظر، وهي: الناظم والفاعل والمتكلم. وبحثها جميعها من خلال أربعة مستويات، مع التركيز على أولها، وهي: المستوى الإدراكي ـ النفسي، والمستوى الزمني، والمستوى المكاني، والمستوى اللفظي.

وأقرت شلوميت كينان، كذلك بوجاهة نقد بال لنظرية جينيت في عديد من جوانبها، فاستفادت منه ومن جهود آخرين ممن درسوا الرؤية السردية، وحاولوا تصنيفها وتنميطها، وعلى رأسهم جينيت، الذي تبنت مصطلحه "التبئير"، وإن شحنته بدلالة مخالفة بعض الشيء لتلك التي أعطاها جينيت له، كما أخذت بتفرقته بين الصيغة والصوت. وذهبت إلى أن الترهينين: "من يرى؟" و"من يتكلم؟" قد يتولاهما معاً شخص واحد، يكون في الآن نفسه سارداً ومبئراً. وميزت على غرار بال بين الذات والموضوع في التبئير؛ أو بين المبئر والمبأر، مؤكدة أن الفعل التبئيري يرتبط بهما معاً، لا بالفاعل/ الذات فقط. تقول مرددة كلام بال: "لا يكون القص مبأراً من قبل شخص ما فحسب، وإنما يكون كذلك حول شخص أو شيء آخر. وبتعبير مخالف، يحتوي التبئير على الذات والموضوع. إن الذات (المبئر) هي الأداة التي يوجه إدراكها العرض، فيما يكون الموضوع (المبأر) هو ما يدركه المبئر"(50).

لقد تَخِذَتْ كينان من هذه الاعتبارات كلها منطلقاً لتصنيف التبئير إلى أنماط، من خلال معيار "الموقع المرتبط بالحكاية"، الذي اعتمدته لتقسيم التبئير إلى خارجي وداخلي(51)؛ بحيث تكون المسافة بين السارد – المبئر والشخصية الحكائية، في الأول، بعيدة بخلاف المسافة في التبئير الداخلي. وكما أن "بإمكان التبئير في علاقته بالمبئر أن يكون خارجياً أو داخلياً بحسب الأحداث المتمثلة، فالمبأر يمكن كذلك أن يرى إما من خارج أو من داخل. إلا أن التصنيفين المتوازيين لا يتوافقان بالضرورة (وهذا هو لماذا اختار الخارجي / الداخلي للأول، ومن خارج/ من داخل للآخر) قد يدرك مبئر خارجي موضوعاً إما من خارج أو من داخل. ففي الحالة الأولى، لا تقدم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع... وفي الحالة الثانية، يقدم المبئر الخارجي (الراوي - المبئر) المبأر من داخل، نافذاً إلى أحاسيسه وأفكاره... وعلى نحو مشابه، قد يدرك المبئر الداخلي الموضوع من داخل، خاصة حين تكون هي نفسها كلاً من المبئر والمبأر... لكن إدراكه أو إدراكها، قد يكون أيضاً مقتصراً على التمظهرات الخارجية للمبأر"(52).

3ـ الرؤية السردية في رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ:

إن بحث الرؤى السردية في مجموع أعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية، التي تفوق الخمسين، يحتاج بالتأكيد إلى مساحة زمنية أطول، وإلى دراسة من حجم أكبر لا يستوعبه مقال كهذا الذي نحن بصدد إنجازه. لذا تولد لدينا الاقتناع بضرورة قصر كلامنا في هذا البحث على أحد تلك الأعمال التي استثمرت تلك الرؤى، على نحو متميز ومتكامل، لنقل مضمونه ورؤيته للواقع إلى عموم المتلقين. ويتجلى هذا العمل، كما قلنا سابقاً، في رواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب"، التي نشرت بين دفتي كتاب عام 1961، وحولت إلى فيلم سينمائي على يد المخرج كمال الشيخ. ومن المعلوم أن مسيرة محفوظ الروائية مرت بثلاث محطات أساسية، منذ صدور باكورته الروائية أواخر ثلاثينيات القرن العشرين (عبث الأقدار)؛ أولاها غلب على منجزها الروائي التوجه التاريخي ("كفاح طيبة" مثلاً)، على حين انصرفت نصوص المحطة الثانية إلى التعبير عن الواقع والمجتمع المصريين ("زقاق المدق" مثلاً) وران على المحطة الأخيرة الطابع الرمزي؛ كما في رواية "اللص والكلاب" التي ظهرت في سياق تميز بتبخر أحلام ثورة يوليو 1952، وتفشي الفساد والبيروقراطية والتفاوت الطبقي والانتهازية وغيرها من مظاهر الاختلال، على مختلف الصعد، في مجتمع مصر ما بعد الثورة. وراهنت على تصوير هذا الواقع، العاج بالتناقضات والأوبئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بلغة مباشرة طوراً، وبلغة رمزية أطواراً انطلاقاً من سرد حكاية رجل (هو سعيد مهران) زج به في السجن بعد وشاية أحد أتباعه به إلى البوليس، وقضى خلف القضبان زهاء أربع سنوات طرأت خلالها جملة تغيرات داخل محيطه القريب ومجتمعه كذلك. ولما أفرج عنه، صمم على الانتقام من أعدائه الخونة، الذين لم يكن يتوانى في نعتهم بـ "الكلاب"، وعلى استئصال شأفة بعض رموز الفساد والانتهازية والغدر، ولا سيما عليش سدرة الذي كان فيما مضى مجرد تابع يأتمر بأوامر سيده سعيد مهران، دون أن يجرؤ على معاكسته في أي شيء مهما كان تافهاً. ولكن بمجرد نجاح وشايته المشار إليها سابقاً، استولى على ممتلكات مولاه وأمواله وأغراضه، بل وعلى أهله ومكانته الاجتماعية كذلك؛ إذ صار ينادى بـ "معلم" عليش، وتزوج

بزوجته نبوية سليمان التي عدها سعيد خائنة، انتظرت الفرصة المواتية للتنصل من رباط الزوجية الذي يجمعها به، والاقتران بزوجها الجديد، والعيش في كنفه، ومعها سناء؛ ابنتها الوحيدة من سعيد. ومن أعدائه الآخرين رؤوف علوان الذي عرفه سعيد، أيام الدراسة بالجامعة، مناضلاً تقدمياً متشبعاً بالقيم الاشتراكية، وبالمبادئ الثورية، ولم يكن يخفي كبير إعجابه به إلى درجة أنه كان يعده أستاذه وقدوته، ولكنه استغل ظروفاً معينة، فتنكر لتلك المبادئ والقناعات، وغير جلده، وأضحى واحداً من علية القوم؛ يقطن قصراً منيفاً، ويركب سيارة فارهة، ويخدمه حراس في حله وترحاله، ويتمتع بعدد من الامتيازات الأخرى. لقد حاول سعيد مهران الانتقام من هؤلاء الثلاثة، باعتبارهم رؤوس الخيانة والفساد والانتهازية، فوفر الوسائل لتحقيق ذلك، بمساعدة بعض معارفه وأصدقائه الأوفياء، ولا سيما المعلم طرزان ونور، ولم يتردد في الشروع ببدء تنفيذ مخططه الانتقامي، إلا أن رصاصاته "العمياء" لم تكن تصيب الأهداف المقصودة، بل كانت تزهق أرواح ضحايا أبرياء (شعبان حسين ـ بواب فيلا رؤوف). وذاع خبر أفعاله الإجرامية، من لصوصية وقتل، بين الناس؛ كما تنتشر النار في الهشيم، وأثار موجة من الهلع والخوف داخل حيه القاهري، بلغت أصداؤه إلى الدوائر الأمنية التي تحركت، مستعينة بجواسيسها لوضع حد لهذا "المجرم" مدعومة بالإعلام المحلي الذي كان لرؤوف علوان مدير جريدة "الزهرة" دور بالغ فيه، بحيث كان يكتب باستمرار عن تاريخ سعيد مهران في ميدان السرقة، وعن جرائمه المتتالية التي جعلته في أعين المجتمع عنصراً خطيراً، هادفاً ـ من وراء ذلك ـ إلى تأليب الرأي العام ضده، والحيلولة دون تعاطف الناس معه. ومع توالي الأيام، وجد البطل نفسه وحيداً مطارداً؛ فكان السيناريو المحتمل، منطقياً لمآل مغامرته الانتقامية الفشل في تحقيق بغيته، وهو ما حصل فعلاً في نهاية الرواية، التي كانت مأساوية لأن بطلها استسلم أخيراً للبوليس، بلا مبالاة بعد مقاومة مستميتة، على حين ظل أعداؤه الحقيقيون بعيدين عن طلقات مسدسه. وعليه فإن برنامج الرواية السردي لم يكتمل!

إن أحداث هذه الرواية قدمت لنا من قبل سارد غير ثابت من حيث موقعه في تقديم مادتها الحكائية، ومن حيث علاقته بشخصياتها. ويقودنا هذا الأمر مباشرة إلى الحديث عن مسألة الرؤية السردية في هذه الرواية. وقد اتضح لنا، من قراءتها بتأن، أنها لم تعتمد رؤية بعينها فقط على امتداد فصولها الثمانية عشر/ بل نوعت بينها بأن استخدمت الرؤية من الخلف، وهي المهيمنة فيها وفي سرود نجيب محفوظ كافة، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، خلافاً لبعض نصوص السرد التي تلتزم برؤية واحدة قارة من بدايتها إلى نهايتها كرواية "الذي علمته ميزي" لهنري جيمس (1897)، أو تعتمد رؤية متغيرة يتعاقب فيها مبئران اثنان مهيمنان؛ مثلما نجد في رواية "ماندالا الصلب" لوايت (1966)(53). وقد تحدث عن تعدد التبئيرات، أو الرؤى السردية، على صعيد العمل الحكائي الواحد، غير واحد من نقاد السرديات؛ ومنهم جينيت الذي فسر هذه الظاهرة الخطابية قائلاً: "يمكن تحليل تغيرات "وجهة النظر"، التي تحدث في أثناء الحكاية، بأنها تبديلات في التبئير؛ كتلك التبديلات التي سبق أن صادفناها في رواية "مدام بوفاري". وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبئير متغير، عن علم عليم مع تقييدات جزئية للحقل الخ. وهذا تحيز سردي يمكن الدفاع عنه تمام الإمكان"(54) وفيما يأتي بيان الرؤى المعتمدة في رواية "اللص والكلاب" من خلال تحليل مقاطع حكائية دالة مقبوسة بانتقاء منها.

يقول السارد واصفاً مشهد اقتحام سعيد مهران فيلا رؤوف علوان أستاذه القديم للسرقة: "انزلق إلى الداخل، فوجد نفسه في مكان حدس أنه مطبخ. وضايقته كثافة الظلمة، فجد باحثاً عن الباب، وكان يتوقع ظلمة أكثف في الداخل، ولكنه حلم بحافظة نقود رؤوف أو بعض التحف، وكان عليه أن يتقدم. تسلل من الباب متلمساً الجدار بيديه، وقطع مسافة غير قصيرة وكثافة الظلام تكاد تصده، ثم أحس تياراً خفيفاً من الهواء يلفح وجهه... وانعطف مع انعطاف الجدار الأملس، وتقدم ماداً ذراعه محركاً أصابعه حتى لمست أسلاكاً بلورية مسدلة محدثة وسوسة خفيفة انقبض لها قلبه... واتجه فكره نحو علبة الثقاب في جيبه دون أن يمد لها يداً، وفتح بخفة ثغرة دلف منها إلى الداخل، وضيق ما بين ذراعيه ليعيد الستارة إلى وضعها الطبيعي دون صوت. وتقدم خطوة فارتطم بمقعد أو بقائم مالا يدريه، وتفادى منه وهو يرفع رأسه متلمساً نوراً خافتاً ساهراً... ولكنه رأى ظلاماً مطبقاً كالكابوس. وفكر في إشعال عود ثقاب للحظة واحدة... وبغتة دهمه نور ساطع من كل ناحية"(55). فالسارد هنا يتتبع تفاصيل تسلل البطل/ اللص إلى الفيلا، وتحركه بين مرافقها الداخلية بحثاً عن هدفه، مخترقاً أسوارها حتى بدا وكأنه مع البطل قدما بقدم. بل إنه لم يكتف بسرد ما هو مرئي ومسموع، وبوصف ما تقع عليه الأعين الناظرة، ولكنه تجاوز ذلك إلى وصف عوالم البطل الباطنية والنفسية، بما تنطوي عليه من إحساس وحدس وتفكير ومضايقة وحلم. وعليه فإنه هنا سارد مهيمن متوار، غير مشارك في الأحداث، يحكي بضمير الغائب تصرفات البطل وفعاله بوصفه مبأراً أي موضوع التبئير والإدراك.

وجاء في الرواية، على لسان السارد إثر سؤال وجهه الشيخ علي الجنيدي لقاصد مقامه (سعيد مهران)، نصه "ألا تصلي الفجر؟"، قوله: "فلم يستطع جواباً، إلى هذا الحد بلغ منه الإعياء. وأقام الشيخ الصلاة، وما لبث سعيد أن غاب عن الوجود. حلم بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه. وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت. وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليباً. ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم. وسمع قرآناً يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها، واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع..."(56). لقد نقل لنا السارد ـ المبئر، في هذا المقطع، جانباً من عالم سعيد مهران الحميمي، وهي أحلامه، التي ليس بمكنة السارد معرفتها إلا إذا كان عليماً يتجاوز إدراكه السطح والمرئي ليلامس العمق ودواخل الشخصية الحكائية.

ويقول السارد، في مقطع توسل الكاتب إلى نسج خيوطه بأسلوبي السرد والوصف معاً، عن البطل حين يئس من حياة الغربة والوحدة القاتلة، داخل شقة نور بحي القرافة، فقرر مغادرتها ليلاً ليغير الأجواء قليلاً، ويستطلع ما استجد من الأخبار: "استولت عليه بغتةً رغبة لا تقاوم في أن يغادر البيت للقيام بجولة في الليل. وانهارت مقاومته كما ينهار بناء آيل للسقوط في ثوان. وفي دقائق كان يغادر البيت في حذر، فاتجه نحو طريق المصانع، ومنه مال نحو الخلاء. وازداد بمغادرة المخبأ وعياً بإحساس المطارد. فشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين تتسلل. وحيدٌ في الظلمة، تتربص به المدينة التي تلوح أضواؤها في الأفق، ويتجرع وحدته حتى الثمالة، وجلس إلى جانب طرزان على أريكته..."(57). فقد استخدم

السارد هاهنا ضمير الغيبة، ووقف على مسافة من أحداث المقطع ومن شخصيته المركزية، مكتفياً برصد تصرفات البطل الظاهرة خارج بيت نور، ووصف بعض أحاسيسه الجوانية؛ ولاسيما عدم القدرة على مقاومة رغبته الجامحة في الخروج، والوحدة القاسية.

ونختم شواهد الرؤية من الخلف بهذا المقطع الحكائي الذي يتحدث فيه السارد عن البطل، في آخر فصول الرواية، بعد مغادرته شقة نور نهائياً، للاستقرار مؤقتاً في مقام الجنيدي، ونسيانه فيها بذلته التي خاطها قصد ارتدائها للتخفي فيها لدى إرادته مغادرة الشقة في اتجاه العالم الخارجي، وتصميمه على إحضار تلك البذلة حتى لا تكون دليلاً في أيدي البوليس إلى تعرف هوية صاحبها وإلقاء القبض عليه: "أذاب الإرهاق إرادته فنام رغم تصميمه على إحضار البذلة. واستيقظ قبيل الظهيرة، فكان عليه أن ينتظر الليل. وفي أثناء ذلك رسم خطة للهرب ولكن كان عليه أيضاً أن ينتظر حيناً من الدهر حتى يغمض البوليس عينه عن منطقة طرزان وهو قطب الخطة. وبعد منتصف الليل ذهب إلى شارع نجم الدين، فرأى ضوءاً في نافذة الشقة. حملق في النافذة مذهولاً حتى تأكد مما يرى. وارتفعت دقات قلبه حتى أصمت أذنيه. واكتسحته فرحة فاقتلعته من دنيا الكابوس"(58). إن السارد في هذا الشاهد، ينظر إلى الأحداث وفاعلها من علٍ أي "من الخلف". فهو على علم بأن البطل قد خلد في مقام الجنيدي، إلى نومة قصيرة بعد أن أنهكه التعب، وكان تصميمه قوياً على إحضار بذلته التي نسيها في بيت نور. وهو على علم، كذلك، بأن هذا البطل (موضوع التبئير) خطط لذلك بعد استيقاظه من نومته، وفكر في أسلم السبل وأنجحها لهربه من قوات الأمن المطاردة. وأدرك بفضل موقعه السلطوي، الآونة التي حددها البطل لتنفيذ مخططه، وشعوره وهو يرى شقة نور مضاءة.

إن سارد "اللص والكلاب" لم يلزم الوضعية التبئيرية السابقة فقط طوال القصص، بل ألفيناه، في عدد مهم من المواضع، يتساوى معرفةً مع الشخصية الرئيسة خصوصاً، مستعملاً ضمير المتكلِّم. ومن الأمثلة النصية على ذلك ما ورد، في بدايات الرواية، على لسان البطل (سعيد مهران) يخاطب خادمه السابق (عليش)، في مشهد أشبه بالمناجاة في فن الدراما: "أنسيتَ يا عليش كيف كنتَ تتمسَّح في ساقيّ كالكلب؟ ألم أعلِّمك الوقوفَ على قدمين؟ ومن الذي جعل من جامع الأعقاب رجلاً؟ ولم تنسَ وحدك يا عليش، ولكنها نسيت أيضاً؛ تلك المرأة النابتة في طينة نتنة اسمها الخيانة"(59). فالكلام هنا، جارٍ على لسان الشخصية التي أمست ذاتاً للتبئير بعدما كانت موضوعاً له في نصوص الرؤية من الخلف، والتي تقمصت دور السارد وتطابقت معه؛ فإذا به يعلم بمقدار علمها، وينقل لنا أحداثاً بمنظارها الخاص، ويفسح لها المجال لمخاطبة القارئ مباشرة.

وجاء، في أواخر الفصل الثاني من الرواية، على لسان البطل ـ السارد، مستحضراً أباه العم مهران الذي رحل عن دنيا الناس، منذ سنوات، ومستعيداً بداية علاقته بزوجته السابقة (نبوية): "هاهو أبي يسمع ويهز رأسه طرباً، ويرمقني باسماً كأنما يقول لي اسمع وتعلم. وأنا سعيد، وأود غفلة لأتسلق النخلة أو أرمي طوبة لأسقط بلحة. وأترنم سراً مع المنشدين. ومع العودة ذات مساء إلى بيت الطلبة بالجيزة رأيتها مقبلة تحمل سلة. جميلة وجذابة، طاوية هيكلها على جميع ما قدر لي من هناء الجنة وعذاب الجحيم"(60). إن السارد هنا هو البطل، والبطل هو السارد. وعلماهما متساويان بشأن الأحداث المروية. كما

أنهما طرفان حاضران في القصة لا متواريان بعيدان عنها.

ويقول البطل، في نص شبيه بالمقطع الحكائي ما قبل السابق، معبراً، ضمنياً، عن أثر خيانة عليش التي اكتوى بلظاها، وعن الدواء الناجع لها: "الخيانة بشعة يا عليش. ولكي تصفو الحياة للأحياء يجب اقتلاع الخبائث الإجرامية من جذورها"(61). فالكلام في هذا القول مجرىً على لسان سعيد مهران، بضمير المتكلم، ويقدم لنا، نحن القراء، مباشرة، تصوره للخيانة وحلها من دون وساطة سارد من خارج الحكي. والسارد في رواية محفوظ المدروسة لا تتجاوز معرفته هذا التصور المقدم من قبل البطل ـ المبئر.

ومن النصوص الأخرى الشاهدة على الرؤية المصاحبة، في الرواية، قول المؤلف على لسان بطلها كاشفاً للقارئ حقيقته وبعده التمثيلي في الواقع الحياتي: "إن من يقتلني إنما يقتل الملايين. أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطلين. فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية، واحكموا بما شئتم..."(62). الملاحظ أن الذي يتولى التبئير هنا، والذات المدركة، إنما هو البطل، الذي حل محل السارد، وتقمص دوره في الوقت نفسه، وقدم لنا هويته الحقيقية كما يراها ويعتقدها هو نفسه.

إن تأخر استعمال الرؤية من الخارج (مابين الحربين) وندرته أو قلته في الأعمال السردية على اختلافها، لم يمنع كاتبنا من توظيفها في جملة من رواياته وأقاصيصه؛ كما في "اللص والكلاب" التي يظهر السارد، في بعض فصولها، أقل معرفة بالأحداث، وغيرها من مقومات الرواية، مقارنة بباقي الشخصيات. يقول السارد في مفتتح الرواية واصفاً لحظة خروج سعيد مهران من السجن: "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية. ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بذلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً"(63). فالسارد هنا، موضوعي محايد، يصف لنا ما يلحظه وصفاً ظاهرياً سطحياً، دون النفاذ إلى دواخل الشخصية، فهو يلمح أمام ناظره، شخصاً خرج للتو من سجنه، ولم يجد أحداً في استقباله؛ لأن أبويه ماتا معاً، منذ مدة من الزمن، وزوجته اغتنمت فرصة وقوعه في أيدي البوليس لتطلب الطلاق، وتتزوج من رجل آخر كان فيما مضى مجرد خادم بسيط لدى سعيد، وابنته سناء، التي لا تعرف شيئاً عن أبيها لمفارقته إياها وهي في سن مبكرة جداً، تعيش مع أمها وزوجها الجديد، وأتباعه السابقين تخلفوا عنه بعدما سطوا على أملاكه كلها، والآخرين غيرهم لعلهم لم يعد يروقهم مصاحبة مجرم! كما يصف لنا مناخ حارته لحظة الإفراج عنه، ولاسيما حرارتها الشديدة؛ مما يعني أن سعيد مهران أطلق سراحه في عيد الثورة، الذي يصادف أواخر يوليو، وهو وقت معروف بحرارته المفرطة في المناطق الواقعة بمحاذاة سواحل شمال إفريقيا.

ويظهر التبئير الخارجي، في الرواية، كذلك في تلك المشاهد الوصفية التي عقدها الكاتب في بعض الفصول، لوصف شخصيات عمله من الناحية الاجتماعية والفيزيقية والمظهرية على وجه الخصوص، كما في وصفه نبوية بأنها كانت خادمة لدى ست تركية عجوز غنية متكبرة، وبأنها كانت تبدو، دائماً ممشطة الشعر، منسابة الضفيرة حتى العجز، منتعلة شبشباً يطوق جلبابها. ووصف السارد جمالها بأنه فلاحي، لذيذ الطعم باستدارة الوجه الخمري، والعينين العسليتين، والأنف القصير الممتلئ، والفم المتشرب بماء الحياة، والدقة الخضراء في الذقن كالخال(64). ووصف زوجها الثاني، حين

قصد سعيد بيته طامعاً في استرداد ابنته منه وبعض ممتلكاته، بأنه يرتدي جلباباً فضفاضاً منتفخاً حول جسم برميلي، ذو وجه مستدير ممتلئ اللغد تحت الذقن مربع، وأنف غليظ محطم العرنين(65).

ولا يقتصر هذا التبئير، في "اللص والكلاب"، على الشخصيات والفضاء، بل يتمحض، كذلك للأفعال السردية؛ كما في قول السارد متحدثاً عن بعض ما فعله البطل سعياً إلى الانتقام من رؤوف علوان: "رجع إلى البيت، ثم غادر ضابطاً برتبة صاغ والساعة تدور في الواحدة. اتجه إلى شارع العباسية متجنباً أضواء المصابيح متخذاً مشية طبيعية جداً... واستقل تاكسي إلى جسر الجلاء، ومر في طريقه بأفراد من الشرطة... وذهب إلى مرسى القوارب القريب من الجسر، فاكترى قارباً صغيراً لمدة ساعتين، ومضى يجدف جنوباً صوب قصر رؤوف علوان في هواء رطيب، وتحت سماء صافية مرصعة بالنجوم، وتربيع القمر معلق فوق أشجار الشواطئ"(66). فالسارد هنا، ينقل نقلاً سطحياً خارجياً أحداثاً قام بها البطل استعداداً للذهاب إلى فيلا رؤوف، وتنفيذ ما عزم عليه ليشفي غليله، وينتقم لنفسه من عدوه هذا الذي تبدل بين عشية وضحاها اجتماعياً وفكرياً. فذكر، بداءة مغادرة البطل شقة نور متنكراً في بذلة عسكرية حتى لا يفتضح أمره، ويقع بين أيدي البوليس دون أن يحقق طموحه الانتقامي ذاك، ووصف مشيته الحذرة في الشارع. وسرد أحداثاً أخرى قام بها، عقب ذلك من ركوب سيارة أجرة لتقله إلى الجسر المذكور، ووصوله إلى مرسى تقف فيه مراكب صغيرة مخصصة للعبور بين ضفتي النيل، واكترائه أحدها. ووصف في أثناء ذلك الأجواء المخيمة على المكان وصفاً لا يخلو من جمالية. إن السارد، في هذا المقطع، الذي ينبض بالدينامية، غائب غير مشارك في صيرورة الأحداث بل يراقب عن حياد، ما يجري أمام عينيه، ويصفه موضوعياً وبرانياً. لذا، استخدم ضمير الغائب، وركز تبئيره على البطل (المبأر) وإن كان من الخارج فحسب.

لقد تأكد لنا مما تقدم، في هذا المبحث الختامي، أن نجيب محفوظ لم يعتمد رؤية سردية واحدة في روايته المدروسة، بل نوع الرؤى السردية والصيغ التبئيرية فيها، وكان ينتقل من رؤية إلى أخرى تبعاً للمواقف والوضعيات المختلفة التي كان يجد فيها السارد نفسه، وإن كانت الهيمنة، كما أسلفنا القيل، للرؤية من الخلف، التي ـ بفضلها ـ هيمن السارد على مكونات المحكي كلها، وقدم لنا الأحداث؛ كبيرها وصغيرها، والشخصيات؛ من حيث مظهرها المحسوس وعالمها الداخلي معاً. وكان سعيد مهران أكثر شخصيات الرواية حظوة بعناية هذا السارد العليم. ثم إن هذه الشخصية الرئيسة في هذا العمل لم تكن موضوع التبئير فقط، بل جعلها الكاتب، في جملة من المواضع، ذاتاً للتبئير أيضاً، كما رأينا لدى حديثنا عن الرؤية المصاحبة في الرواية. وقد سمح هذا التعدد الصيغي، والتنوع على مستوى التبئير، لتلك الشخصية بأن تقدم لنا وجهة نظرها في كثير من مجريات أحداث الرواية وشخصياتها، مثلما أتاح للسارد ـ المبئر تتبع مسار تطورها، وصيرورة أفعالها، منذ خروجها من السجن إلى حين وقوعها في قبضة البوليس مرة أخرى، دون أن تفلح في تحقيق مسعاها الانتقامي ممن صنفتهم في ضمن خانة الخونة. ومن هنا، نؤكد ما خلص إليه بعض دارسي الرؤية السردية في رواية "اللص والكلاب" من أن كاتبها قد "وفق على مستوى اختيار الرؤية السردية، باتخاذه الشخصية المحورية ذاتاً للتبئير وموضوعاً له، فجعلنا نرى تطورها وتبدلاتها تبعاً

للمواطن التي توجد فيها باعتبارها ذاتاً للتبئير، وفي الوقت ذاته، جعلنا نرى العالم من منظورها الخاص (موضوع التبئير) فتتبين الأشياء والوقائع كما تنطبع في ذهن شخصية لها ملامحها المائزة، موقفها الخاص من المجتمع في تغيره وتطوره"(67).

الهوامش:

1- G. Genette: Figures III, Ed. Du Seuil, Paris, 1972, P 11.

2- W. Kayser: Qui raconte le roman?, In (Poétique du récit), col. Points, Ed. Du Seuil, 1977, P66.

3-W. G. Boothe: Distance et point de vue, In (Poétique du récit), P83.

4ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص 283، بتصرف.

5ـ نقلاً من كتاب "نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير"، ترجمة: ناجي مصطفى، تق: سعيد يقطين، من منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، ط1، 1989، ص 12.

6ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

7ـ نظرية السرد (مجموعة دراسات مترجمة)، م.س، ص 97، بتصرف.

8ـ نفسه، ص 7.

9- T. Todorov: Les categories du récit littéraire, In (communication), N°8, col. Points, Seuil, 1981, P147.

10ـ ج. برينس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 70.

11- W. G. Boothe: Distance et point de vue, P 82.

12ـ سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، من مطبوعات المكتبة الجامعية، البيضاء، ط 1984، ص 62.

13ـ نفسه، ص 127.

14ـ نفسه.

15ـ نفسه.

16ـ نفسه.

17ـ نفسه.

18ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 308.

19ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1996، ص 198.

20ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

21ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 201.

22ـ نفسه، ص 203.

23ـ ش.ر. كنعان: التخييل القصصي ـ الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، البيضاء، ط1، 1995، ص 107.

24ـ نفسه.

25ـ نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 189.

26ـ حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص 47، بتصرف.

27ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 198.

28ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

29ـ فرانسواز فان روسوم ـ غيون: وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)،

دراسة ضمن كتاب "نظرية السرد"، م.س، ص ص 13 ـ 14.

30ـ انظر، فيما يخص جهود واين بوث وإسهامه في الموضوع، كتابي "نظرية السرد"، ص 15 ـ 18، و"تحليل الخطاب الروائي"، ص ص 291 ـ 292.

31- W. G. Boothe: Distance et point de vue, In (Poétique de récit), P86.

32- Ibid, PP 88-89. 33- Ibid, P 88.

33- Ibid, P88.

34ـ نظرية السرد، م.س، ص 25.

35ـ وجهة النظر أو المنظور السردي (نظريات وتصورات نقدية)، م.س، ص 26.

36ـ نفسه، ص 29.

37- T. Todorov: Les categories du récit littéraire, PP 147-148.

38ـ نظرية السرد، ص ص 115 ـ 116.

39ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) ـ منشورات الاختلاف (الجزائر) ـ دار الأمان (الرباط) ط1، 2010، ص 76.

40- T. Todorov: Les categories du récit littéraire, PP 147-148.

41ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 200 ـ 201.

42ـ نفسه، ص 203.

43ـ نفسه، ص 204.

44ـ نفسه، ص ص 201 ـ 202.

45ـ نظرية السرد، ص 218.

46ـ انظر تفاصيل هذه المحاولة في كتابي "نظرية السرد"، ص ص 116 ـ 117 ـ "تحليل الخطاب الروائي"، ص 298 ـ 300.

47ـ نظرية السرد، ص 117.

48ـ نفسه.

49ـ انظر "تحليل الخطاب الروائي"، ص 300 ـ 302 ـ "بنية النص السردي"، ص 49.

50ـ شلوميت كينان: التخييل القصصي، ص 111.

51ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ص 303 ـ 304.

52ـ شلوميت كينان: التخييل القصصي، ص ص 114 ـ 115، بتصرف.

53ـ نفسه، ص 115.

54ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 205، بتصرف

55ـ نجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ص 39 ـ 40.

56ـ نفسه، ص 64.

57ـ نفسه، ص 91.

58ـ نفسه، ص 135.

59ـ نفسه، ص 8.

60ـ نفسه، ص 26.

61ـ نفسه، ص 60.

62ـ نفسه، ص 120.

63ـ نفسه، ص 7.

64ـ نفسه، ص 78.

65ـ نفسه، ص 11.

66ـ نفسه، ص 110، بتصرف.

67ـ سعيد يقطين وآخرون: مقاربات منهجية للنصين النقدي والروائي، ومكتبة المدارس، البيضاء، ط1، 2007، ص 145.

□□

عنصر اللون في أشعار بدر شاكر السياب

□ د. طيبة سيفي *
□ د. نرجس الأنصاري**

اللون عنصر هام من عناصر الطبيعة يلفت انتباه الناس منذ القديم ويسحر روح الإنسان فاهتم به الشعراء المعاصرون أكثر من الآخرين؛ لأنهم ارتبطوا بها ارتباطاً وثيقاً وذلك لمعرفتهم بتنوّع الألوان وتأثيرها على الروح الإنسانية؛ فاستعانوا بها في تصاويرهم الشعرية. من هؤلاء الشعراء الشاعر العراقي المعاصر بدر شاكر السياب وهو من مواليد البصرة ومن رواد الشعر الحر وأكبر الشعراء المعاصرين. تمتلك الألوان خاصة الأبيض والأسود، دوراً هاماً في أشعار السياب، فلذلك تسعى المقالة هذه إلى أن تكشف عن أهمية هذين اللونين في أشعار هذا الشاعر المعاصر وتدرس دلالاتهما المختلفة بعد استخراجهما من مجموعاته الشعرية وتحليلهما عبر المنحنيات إظهاراً لدلالات اللونين في أشعاره وأهميتهما لمعرفة حالات الشاعر النفسية والروحية وأثرها على أشعاره.

دراسة اللونين في أشعار السياب تبين لنا أن اللون الأسود أكثر استعمالاً في شعره وهو مما يدل على غلبة مشاعر الحزن والكآبة على روح الشاعر ونفسيته ومن جانب آخر تقارب اللون الأبيض باللون الأسود في شعره يكشف لنا عن رجاء الشاعر وأمله إلى المستقبل، إضافة إلى ذلك أن هذين اللونين يظهران مشاعر الخير والشر والحرب والصلح عند الشاعر في مواطن كثيرة.

الكلمات الرئيسة: اللون، الصورة الشعرية، بدر شاكر السياب، اللون الأسود، اللون الأبيض.

المقدمة:

إنّ اللون هو أول خصوصية يجذب المشاهدين، فيعجبهم أو يؤدي إلى حزنهم. يعدّ

* الأستاذة المساعدة بجامعة شهيد بهشتي.
** الأستاذة المساعدة بجامعة الإمام خميني الدولية.

اللون في الأدب "أداة أساسية للتصوير والذي يرتبط توظيفها بالزمان والبيئة واللغة والتراث وإبداع الأديب وذوقه الفنّي وعوامل أخرى. (درياب، 1986، 41) والتعمق في الآثار الأدبية تثبت أن استخدام الألوان فيها ليس من الصدفة، كما لو تستعمل فيها لمجرّد التزيين؛ بل توجد صلة وطيدة بين اللون ومستويات النص البنيوية والبلاغية والتعبيرية. (عصفور، 1983، 281).

إنّ الألوان التي تعتبر من الظواهر الواقعية في الصور الشعرية تشتمل تراثاً ثقافياً يحتوي بنية الثقافات الأسطورية والحضارية ولها دلالات لغوية. (محمد علي، 2001، 193) يتجاوز دور الألوان عن الدلالة المعجمية إلى المعاني الإيحائية؛ لأنها من العناصر الحية في بنية النصّ خاصة عندما تزيدها الأصوات والحركات والموسيقى. إنّ معنى الألوان الدلالية تتغير بناء على حالة الشاعر النفسية والموقف الذي يتحدث فيه. (محمد عبيد، 2004، 311) إذا اهتم الكتاب والأدباء العرب والشعراء منهم خاصة إلى الألوان واستعانوا بها في صورهم الشعرية وبما أن اللون يعد عنصراً هاماً في بنية القصيدة الفنية ويلعب دوراً هاماً في تكوين الصور الشعرية وبنى كثير من التشابيه والاستعارات والكنايات بناء على التوسيع في معاني الألوان

فكانت هي عنصراً من العناصر المكونة للصور من القديم والأدوات الفنية التي كانت تزيد القصيدة جمالاً.

وكان يعتني الشعراء المعاصرون بالألوان عناية بالغة لما فيها من أنواع وعلمهم بها من جهة وتعمقهم في عناصر العالم منها الألوان. والأمر الذي يجدر بالعناية الأكثر هو أن اللون كيف يرتبط بالعالم الذي يخلقه الشاعر ويؤثر على الشعرية والخيالية.

أما اللونين الأسود والأبيض فمن الألوان الأولى التي تعرف بهما البشر ولهما مكانة خاصة في أشعار الشعراء ومنهم المعاصرين ولها دلالات مختلفة في أشعارهم ومن هؤلاء الشعراء السياب الذي يعد من رواد الشعر الحر، فيتميز شعره بميزة خاصة باستخدام الألوان.

هناك بحوث سبقت على هذا البحث، فمنها ما قام بدراسة الألوان في الصور الشعرية في الشعر الجاهلي خاصة بعض المعلقات كـ: "الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة" لخالد زغريت و"اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية "لإبراهيم محمد علي" و"اللون في القصيدة العربية" لمحمد حافظ دياب. كما يتناول بعض المقالات المطبوعة داخل البلد أيضاً أشعار المعاصرين ومنها ما نشرنا في المجلات المحكمة كـ"دلالة هاي نمادين رنك سبز در شعر حجازي" و"زيبايى شناسى رنك آبى در أشعار عبد الوهاب البياتي" وغيرها. وقد عالج مرتضى قائمي في مقالته "كاردبرد رنك در تصوير بردازى هاى محمود درويش" أشعار هذا الشاعر الفلسطيني والتي نشرها في مجلة أدب المقاومة في كرمان. هناك مقالة أخرى عنوانها "عنصر رنك در رمز كَرايى محمود درويش لمنصوره زركوب، إلا أن المقالة هذه تناولت ولأول مرة دراسة اللونين الأبيض والأسود في شعر السياب بأسلوب إحصائي ودراسة نقدية تحليلية. لأن اللونين قد اتخذا دلالات متنوعة مختلفة في شعر الشاعر والتي زادته جمالاً وفنّاً. إضافة إلى ذلك ثمّة أسباب جغرافية وفردية في حياة السياب تؤثر عليه فتدفعه ليستخدم اللون بمعانيه المعجمية والرمزية والإيحائية متأثراً بما واجهه من الحوادث المرة في مراحل حياته الشعرية، المعاني التي قد تتخذ دلالات متضادة لا يمكن فهمها وتحليلها إلا بمعرفة حالاته النفسية والروحية. فلذلك تطرقت

المقالة هذه إلى دراسة وتحليل الأشعار التي استخدم فيها السياب اللونين مع دلالاتها ومعانيها الرمزية وغيرها بعد مقدمة تمهيدية عن حياة الشاعر ومراحلها المختلفة وهي التي تسبب الدلالات الرمزية في أشعاره ثم نواصل دراسة الأشعار وما فيها من اللونين الأسود والأبيض ونقوم بتحليلها وفقاً على أسباب وعوامل مختلفة ذاتية واجتماعية وسياسية مضافاً إلى ذلك الجدول الإحصائي الذي يبين كمية استخدام اللونين في أشعار الشاعر.

1) نظرة عابرة على حياة الشاعر:

إن تجربة الشاعر الشعرية في حياته الذاتية والاجتماعية تؤثر على مشاعره وتودي إلى إنتاج الشعر فلذلك يجب على الدارس أن يعرف ما مر به الشاعر من مختلف التجارب خاصة في العصر الحاضر لأن المعاصرين من الشعراء أكثر استقلالية من الآخرين، يستخدمون الشعر كأداة للتعبير عن أحاسيسهم ومعتقداتهم. فالأحداث السياسية والاجتماعية تمت بصلة وثيقة بالمفردات التي يختارها الشاعر في مجمعه الشعري خاصة الألوان والسياب لا يستثني من ذلك بل دراسة حياته ضروري لاتصال شعره بمراحل حياته المختلفة. "فأشعاره تعكس حزن بلاده العراق خاصة وبلاد العالم الثالث". (بيضون، 1991، 11).

ولد السياب سنة 1929 في قرية جيكور الواقعة بجنوب العراق، والده شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السياب، ماتت والدته في السادسة من عمره وتولت شأنه جدته بعد أن تزوج والده من زوج آخر. قضى دراسته الابتدائية في العراق فقصد البصرة ليواصل دراسته. كان السياب ينشد الشعر من المرحلة الابتدائية. التحق بمعهد المعلمين ببغداد واختار العربية للدراسة، لكنه انصرف من الدراسة بعد عامين واشتغل بدراسة اللغة الإنجليزية وهو تأثر باليوت الشاعر الإنجليزي الشهير. اشتهر السياب بأنه من رواد الشعر الحر كان أول تجربته الشعرية فيه قصيدته "هل كان حباً" في عام 1927. كانت لحياة الشاعر المضطربة بالغ التأثير على شعره. يمكن أن نقسم حياته إلى مراحل أربعة:

1 ـ المرحلة الرومانسية: (1923 ـ 1928) فالأحداث المرة التي شهدها الشاعر خلال هذه السنوات في حياته الأسرية جعلته يتمسك بعالم الخيال والرؤيا بعد أن رفض الواقعية. فيمتاز شعره في هذه المرحلة بمحاكاة القدماء كما كانت النشاطات الشيوعية قوية في العراق فالتحق بها كثير من الشباب العراقيين منهم السياب.

2 الواقعية: (1929 ـ 1955) تغيرت فيها نزعة الشاعر نحو الحياة الاجتماعية فتحول شعوره الفردي إزاء المصائب إلى الشعور الجمعي فقصائده فجر السلام، أنشودة المطر، الأسلحة والأطفال، المومس العمياء تعكس هذا الشعور.

3 ـ التموزية أو الواقعية الحديثة: (1959 ـ 1990) يتمسك الشاعر في هذه المرحلة بعالم الأسطورة والرمز ليحفظ نفسه من الضغوط السياسية فيعبر عما يشاهد في واقع حياته بالرمز منها قصائده: مدينة بلا مطر، جيكور والمدينة.

4 ـ الذاتية أو العودة إلى الذات: تبدأ من 1991 عندما يصاب الشاعر بالمرض إلى أن يفارق حياته في 1992. يميل الشاعر فيه إلى الذاتية. كان شعره متأثراً بما كان يعاني الشاعر من الفقر والمرض فيعود إلى ماضيه للخلاص من مشاكله فيذكر ذكرياته الماضية، يشكو من الدهر... فالأفكار هذه تتجلى في دواوينه الثلاثة المعبد الغريق، شناشيل ابنة الجلبي، منزل الأقنان. (بلاطه، 2007،

119 ـ 81؛ عباس، 1983، 99 ـ 17؛ توفيق، 1979، 116 ـ 45؛ سياب، 2000، 34 ـ 5).

2 ـ دراسة الألوان في شعر بدر شاكر السياب:

اللون الأسود:

الأسود ما ليس فيه لون ولا ضوء يعادل الليل والظلام ومن أهم خصائصه أن الأسود لون "فيه الصمت والسكون وعدم الحركة وبما أنه يوثر في خمود الجسم والروح بسبب الخمول وتقليل النشاط" (اكبرزاده، 1375، 79) يرمز الأسود إلى الحزن والخوف والخفاء والغموض والسر والموت والوحشة والقلق كما أن البعض يراه لون الشيطان وهو لون الجناية والسرقة كما أنه لون المآتم والحداد واستخدام مفردات: العام الأسود، المجاعة الثوب الأسود يدل على تأثيره السلبي. (شي جي وا، 1377، 29).

الأسود من أوضح الألوان في أشعار السياب وأكثرها استعمالاً ولها دلالات مختلفة يدل عليها النظام الشعري. الحزن والظلم واليأس من أوسع الدلالات الرمزية للون الأسود في شعره فقد استخدمه الشاعر تأثيراً بالمجتمع والبيئة أو تؤثر خصائصه النفسية في الإقبال على هذا اللون؛ لأنه شاعر حزين مهموم ومرجع حزنه هذا هو المصائب التي تحملها الشاعر في طفولته كما يعود إلى عدم نجاحه في الحب أيضاً وبما أن الشاعر يميل إلى الاجتماعية في المرحلة الواقعية من حياته (1929 ـ 1955) يتضمن شعره مضامين الفقر والجوع عند شعبه والظلم الذي كان يسود في أرجاء مجتمعه الذي كان يتنازع بين السنة والحداثة والتجدد والقديم فانعكس كل هذا في شعر شاعر مبدع كالسياب، كما كان مرضه الذي أصيب به في نهاية عمره سبباً هاماً في استخدامه الأسود ليرمز إلى ما يدور في ضميره من الآلام والهموم. والليل الذي من أكثر الرموز الاجتماعية في شعره يدل على ما نقول، فأصبح الأسود في شعره رمزاً للظلمة والظلم والحزن واليأس:

يا وفيقة /الحَمامُ الأسودُ/ يا لَهُ شلالُ نورٍ مُنطفي/ يا لَهُ نَهرُ ثِمَارٍ مِثلَهَا لَم يقطِف (سياب، 2000، 93/1).

إن عدم نجاح الشاعر في الحب والحزن الذي ألم به إثر هذا الفشل دفعه إلى أن يرى محبوبه حمامة سوداء وهي "رمز الظلمة والضياع والحزن" (الصائغ، 2003، 127) فالحزن الذي غلب على الشاعر إثر ضياع الحبيب والفراق عنه جعله يستعين بالمعنى الرمزي للأسود فيصفه حماماً أسود والنور المنطفئ والثمر الذي لم تقطفه يد الشاعر.

فقد الشاعر حنان الأم في طفولته فبدأ يبحث عنه في العلاقة مع كثير من الفتيات والتي واجه بالفشل في كلها فتكدر حياة الشاعر خلال هذه السنوات التي تمتاز بالحرمان وتسري الأسود إلى شعره يدل على حزنه وألمه:

مَضَت عشرٌ من السنوات، عشرة أدهُر سُود. (سياب، 2000، 107/1).

فهو يهرب من الليل الذي يذكره أحزانه ويبعث في نفسه الخيفة والألم والهم فيطلب الشمس ألا تغرب:

قِفِي، لا تَغربِي، يا شَمسُ، ما يأتي مَعَ اللّيل/ سوى المُوتى. فَمَن ذا يرجعُ الغائبَ للأهل/ إذا ما سَدَّت الظلَماءُ/ دَروبَا أقفَرَت بالبَيتِ بَعدَ تَطاوُلِ المَحل؟/ وإنَّ الليلَ تَرجِفُ أكبُدَ الأطفالِ من أشباحِه السُوداء (المصدر نفسه).

وعندما يخيم على شعره أجواء الألم من المرض من جهة وكذلك ألم الغربة والفراق عن الأحبة والأسرة في السنوات الأخيرة من عمره، يرى حياته سوداء ويشبه الليالي التي تمر به في

مدينة لندن بليالي الموت، والسهر والبرد (وهو رمز الحياة الغربية) والضجر يدل على احتضاره في الغربة فلذلك يتمنى أن يعود إلى وطنه ليتنفس من هواء وطنه ويلمس جسمه ترابه وينحدر ماؤها كالدم في عروقه وأخيراً يأمل أن يدفن في تراب وطنه:

فِي لندنَ، الليلُ موتٌ نَزعُهُ السَّهَرُ /والبَردَ والضَجرُ/ وغربةٌ فِي سوادِ الليلِ سُوداءُ/ يا ربِّ يا ليتَ أنّي لي إلى وطني/ عودٌ لِتَلثِمَني بالشمس أجواءُ/ مِنهَا تنفستُ روحي: طينها بدَني/ وماؤها الدمُ فِي الأعراقِ ينحدرُ/ يا لَيتَني بَينَ مَن فِي تُربِهَا قُبِروا (المصدر نفسه، 153/1).

وعندما يتحول السياب من شاعر رومانسي إلى شاعر ملتزم اجتماعي يستخدم شعره لبيان أغراضه السياسية والاجتماعية والمشاكل الإنسانية، فلشعره في هذه المرحلة أهمية خاصة، يتخذ الألوان مضامين ودلالات جديدة. أما الأسود فيدل على ظلم الحكام المستبدين على البلاد والدمار الذي يسببه الحرب فهو واضح في قصيدة "فجر السلام" التي يقابل الأسود فيها الأبيض وهو تقابل الحرب والسلام والخير والشر. فيحاول الشاعر أن يستخدم كل آليات الكلام ليصف جمال السلام وما يتأتى على الحرب من مظاهرها وأنها كيف فتحت فاها لتأكل كل ما يقابلها:

شَدقٌ يزيدُ اتساعاً كُلّ مَا رُفِعَت/ ستِرُ الدَّجَى خَفَقَت مِن كوكبٍ غَربَا/ آلَى عَلَى الأرضِ أن يجتَثّ عَاليهَا/ سَفلا وَيصفعَ مَن يأتي بِمَن ذَهَبَا/ ولا يريقُ دَما إلا وَأضرمَهِ/ نَاراً وَذَرّى رِمَادا مِنهُ أو لَهَبَا (المصدر نفسه، 449/2).

وقد يحصي الشاعر آثار القنابل الذرية من الدمار والهلاك والموت محاولاً أن يقارن بين خوفه عنها وبين قصة قابيل الذي يرمز إلى إنسان ظالم وسفاك:

ظَلّ لِقَابيلَ ألقَى عَبءَ ظُلمَتِهِ/ فَحمَا يسُودُ البَرَايا حَولَهُ القَلَقُ (المصدر نفسه).

ثم يصف الظلام والسواد الذي سيطر على العالم إثر هذه الجرائم مشيراً إلى الطفل الرضيع الذي أصيب بالجنون إثر انفجار القنبلة وهو يعدو:

وَانقَضَّ ــ مِن حَيثُ تَهوَي الشَمسُ غَاربة ــ /ليلٌ مِنَ القَاصِفَاتِ السُودِ أو شَفَق/ جَنَّ الرَضِيعُ الذّي يحبُو وَهَبَّ عَلى/ رِجلَيهِ يَعدو وَيلوِي جِسمَهُ العُنُق. (المصدر نفسه، 450).

يتحدث الشاعر عن أولئك الذين يرغبون السلام والصداقة ويريدون أن يسود ذلك في أرجاء العالم كأنهم يطلقونه كحمامة بيضاء في السماء:

هذِي اليدُ السَمحَةُ البَيضَاءُ كَم مَسَحَت/ جُرحَا وَكَم أزهَقَت أنفاسَ جَبّار/ وَأطلَقت فِي الدّجَى الأعمَى حَمَامَتَها/ بَيضَاءَ كَالمَشعَلِ الوَهّاج فِي غَار (المصدر نفسه، 447).

لكن يخفق جهدهم ولا تتحقق آمالهم في انتشار السلام إلا بالثورة والقيام ضد الرق والعبودية وانهيار الطاغوت التي يشبه في ظلامه بالليل فتستيقظ بذلك الشعوب من الغفلة خاصة الشعوب الشرقية:

لَيلُ العُبُوديةِ النَّكراءِ صَدعُهُ/ مَهوى طَوَاغيتُ واستبسالُ ثُوَّار... (المصدر نفسه، 453).

وفي قصيدته "الأسلحة والأطفال" يتحدث السياب عن الذين يتاجرون الموت ويعطون الهلاك والدمار للبشرية بتجارتهم الأسلحة والآلات الحربية فيسيطر على شعره أجواء الموت باستخدامه كلمات الدم، النار والدخان إضافة إلى اللون الأسود:

يحُوكُ الرّدى غَزلُهُ الأسودَا/ دَمَاً أو دُخَاناً، يحُوكُ الرّدى/ شُبَاكاً مِنَ النَّار حَولَ البُيُوت/

عَلَى صَبِيةٍ أو صَبَايا تَمُوت. (المصدر نفسه، 303/1).

يمتاز شعره باستخدام الأسطورة خاصة الأساطير اليونانية، فقد ينسجم الشاعر بين معناه المقصود وما يأتي من الأسطورة واللون والمفردات الأخرى حتى كأنه يعطي شعره لوناً من الجمال والإبداع:

تَمَوزُ يمُوتُ عَلَى الأفقِ/ وتَغُور دِمَاه مَعَ الشَفقِ/ فِي الكَهفِ المُعتَم، وَالظلمَاء/ نَقالة إسعَاف سوداء/ وكأنَّ الليلَ قطيعُ نساء؛ /كحلٌ وعباءاتٌ سُود/ الليلُ خِبَاء/ الليلُ نهَار مَسدُود (المصدر نفسه، 187/1).

فيرمز التموز هنا "الخصب والحياة وموته موتها" (عباس، 1983، 237) فيحاول الشاعر أن ينتقل من وصف الذبول والموت في الطبيعة ونضارتها إلى ما يعاني شعبه من الجوع والفقر. فالانسجام بين الأسطورة (موت تموز) ومفردات: المعتم، الظلماء، الكحل يرسم أمام المخاطب صورة الحزن والألم والخوف عند الشاعر:

وقد يتأثر الشاعر بتراثه الأدبي ويجعل الأسود لون الحداد والمآتم فيقول في رثاء شهيد من الشهداء:

شهيد العُلا لن يسمَع اللومَ نادبُه/ وَليسَ يرَى باكيه مَن قَد يعاتبُه/ طَوَاهُ الرَدى فالكَون للمَجد مَاتم/ مَشَارِقُهُ مُسودَّةٌ وَمَغَارِبُهُ (سياب، 2000، 410/2).

فيلبس المشرق والمغرب في فقدانه ثوب المأتم وهو الثوب الأسود.

وقد تدل بنية الكلام على أن اللون الأسود جاء بمعنى الموت ذاته، ففي قصيدته "رحل النهار" تحدث الشاعر عن رحيل سندباد (رمز الثورة والحرية والمغامرة) الذي لا يعود وعن رحيل النهار (رمز النور والضياء):

رَحَلَ النَّهَار/ هَا إنَّه انطفَأت ذُبالته عَلَى أفُق تَوهَجَ دونَ نَار/ وَالبَحرُ يَصرُخُ مِن وَرَائك بالعَواصِفِ وَالرُّعُود/ هُو لَن يعُود/ أوَ مَا علمتِ بأنَّه أسَرَتهُ آلِهةُ البحَار/ فِي قلعةٍ سُوداءَ فِي جَزَرٍ مِنَ الدَّمِ وَالمَحَار/ هُوَ لَن يعُود/ رَحَلَ النَّهار/ فَلتَرحَلي هُوَ لَن يَعُود. (المصدر نفسه، 141/1).

فيكشف النهار والسندباد في شعر السياب عن ثورة وحرية وأمل في مجتمع أو بيئة خاصة، لكنه أسر في قلعة سوداء أحاطها الدم فهذه الصورة التي يرسمها الشاعر يدل على فشل الثورة وخمود ضوء الأمل في المجتمع فتغطى الأفق بالعواصف والرعود ويسيطر على القصيدة أشكال الموت والخوف واللون الأسود يقوي معنى الشعر وهو الموت:

الأفقُ غَابَاتٌ مِنَ السُحُبِ الثَقيلةِ وَالرُعُود/ المَوتُ فِي أثمَارهِ وَبَعضِ أرمِدةِ النَّهار/ الموتُ مِن أثمَارِهنَّ وبعضِ أرمِدةِ النَّهار/ الخَوفُ مِن ألوانِهنَّ وبعضِ أرمدةِ النَّهار/ رَحَلَ النَّهار/ رَحَلَ النهار. (المصدر نفسه).

ومما يجدر بالذكر أن الشاعر يلح على رحيل امرأة تنتظر مجيء سندباد من سجنه في القلعة السوداء والسحب التي تمطر الموت على الأرض فيبدو أن الشاعر يقصد من المرأة مجتمعاً متحضراً تتلاشى أركانه برحيل السندباد ورحيل النهار منها وربما تدل القلعة السوداء على المصائب التي توجد في طريق عودة النهار والسندباد (أي عودة الحرية والحياة والأمل) إلى هذه المدينة لبناء حضارة جديدة متقدمة.

ويتضح مما قيل أن للأسود دلالات سلبية في شعر السياب وهو ليس بغريب، لأنه يحكي خصائص الشاعر النفسية والروحية ومما يجب الانتباه به إلى أن الأسود يستخدم أحياناً بمعنى الجمال والحسن في توصيف المرأة وما بها من جمال فالمرأة في البيئة العربية ترمز إلى الجمال

توصف بشعرها الأسود وعيونها السوداء وهذا اللون اتصل في شعر السياب بأحبته متأثراً في ذلك بتراثه الأدبي القديم:

مَاذَا تُرِيدُ العيونُ السُودُ من رَجُلٍ/قَد حَاشَ زَهـرُ الخَطَايـا حـينَ لاقَاهَـا. (المصدر نفسه، 201/1).

عينَـانِ سُوداوانِ أصفى مِن أمَاسِي اللِّقـاء/ وَأحـبُّ مِـن نَجـمِ الـصَّبَاحِ إلى المَرَاعِـي وَالرِّعَـاء (المصدر نفسه، 55/1).

عَطَّرت أحلامِي بهذَا الشَّذَى/ مِن شَعرِك المُستَرسِلِ الأسوَد. (المصدر نفسه، 63/1).

واللون الأسود في شعر السياب كما شاهدنا استخدم صريحاً كما تدل عليه هذه المفردات: الليل، الدخان، الظلمة، الديجور، الغبراء، الرماد، الحزن و... غير مباشر.

ـ اللون الأبيض

من أهم ميزاته أن "له كيفية إيجابية مهيجة، مضيئة، لطيفة ودقيقة" (علي اكبرزاده، 1375، 78)، ومن أبرز معانيه الرمزية الطهارة، العصمة، البراءة، الفرح والانتصار. الأبيض يرمز إلى السلام ونهاية الحرب فلذلك راية السلام بيضاء، لأنها "علامة التسليم، متاركة الحرب، الصداقة وحسن التفاهم" (كوبر، 1379، 172) وهو يخالف السواد والظلمة ويقابل الليل والنهار. الأبيض لون تحبه القلوب لأنه يبعث الأمل ويسبب المحبة والود إلى أن يتداعى الطهارة والبراءة والتفاؤل.

يحتل الأبيض بين الألوان التي استخدمها السياب في أشعاره المكانة الرابعة وهو جاء بصورة صريحة وغيرها. والسياب شاعر يأمل السعادة والسلام والنصر للشعب العراقي رغم ما كان يعاني هو وشعبه من الحزن والألم فاستعان باللون الأبيض للتعبير عن السلام والأمل والحرية،

فعندما يصور الحرب بين المستعمرين يراهم تجاراً يشعلون نار الحرب ويقطعون أيدي الشعوب السمحاء فيقول:

هَـذِي اليَـدُ السَّمِحَةُ البَيضَاءُ كَـم مَسَحَت/جُرحَـاً وَكَـم أزهَقَـت أنفاسَ جَبَّار. (السياب، 2000، 447/2).

يصف أيديهم بيضاء تمسحون الجروح ويهلكون المستبدين فهذه الأيدي هي تنادي بالسلام والصداقة في العالم لأنه يواصل قائلاً:

وأطلَقَت في الدُّجَى الأعمَى حَمَامَتَهَا/بَيضاءَ كالمُشعَلِ الوَهَّاجِ فِي غَار. (المصدر نفسه).

فالأيدي البيضاء تطلق الحمامات البيضاء في العالم الذي يسيطر عليه ظلام الظلم كمشعل يضيء الطريق أمام البشرية. فالحمامة البيضاء ترمز إلى السلام والود والحرية وكما يعبر الدكتور الصائغ "للأبيض إيحاءات وإشارات مختلفة يدل على البراءة والطهارة كما يدل على الخير والسلام" (الصائغ، 2003، 118) فقد استخدم السياب الحمامة البيضاء للدلالة على السلام في بلده العراق والذي يضمن السعادة والرفاهية لشعبه ويضيء الطريق ويخرجهم من الظلمات.

فالعبارة "الدجى الأعمى" يمثل الظلم والفساد والدمار والحمامة التي حلقت في سماء بلاد العالم الثالث لطمت على وجه الظلام وهي تمهد الطريق للفجر والانتصار وكذلك يصور التضاد الدائم بين الخير والشر، البياض والسواد، والحرب والسلم في شعر السياب ويؤكد على إيمان الشاعر بالوصول إلى النصر لأنه يذكر آثار السلم بتعبيرات مختلفة:

كأنَّمَا فُجِّرَت مَـاء لِظَامِئَـةٍ/ أو أطلَعَت كَوكَبَـاً يأتَمُّـه السَّارِي (السياب، 2000، 447/2).

استخدم السياب مصطلح "اليد البيضاء" في قصيدة أخرى يعبر عن اتجاهاته الشيوعية ويصف فيها بطولات الشباب وأصدقائه:

حركتَ في المُستَقبَلِ الدّاجي يداً/بَيضاءَ تَمسَحُ أدمُعَ البُؤسَاء (المصدر نفسه، 2:497).

كان يعتقد الشاعر أن الشيوعية يحقق النصر للعراق ويخلص الشعب من الاستعمار، يصف يدها بيضاء وهي تحاول أن تحفظ الضعفاء في مستقبل العراق المظلم والأسود، تمسح الدموع من عيون البؤساء وتهب السعادة للشعب العراقي عندما تغلب على الأعداء المستعمرين.

اللون الأبيض أيضاً يستعمل في التراث الأدبي القديم للدلالة على الجمال كالأسود فاستخدمه العرب للتعبير عن جمال المرأة لأنها كانت محبوباً عنده ووصف الله تعالى المرأة في كتابه بصفة البيضاء: ﴿كَأَنَّهُنَّ بَيضٌ مَكنُونٌ﴾ (الصافات: 49).

فانعكس ذلك أيضاً في أشعار الشاعر واستفاد من اللون الأبيض لتوصيف المرأة منها:

وَاهاً لأجسَادِ الحِسَانِ! أيأكُلُ الليلُ الرَّهيبُ/ وَالدّودُ، مِنهَا، مَا تَمَنّاه الهَوَى؟ واخيبَتَاه! كَم جُثَّةٍ بيضَاءَ لَم تَفتَضَّهَا شَفَتَا حَبيب. (السياب، 2000، 1/288).

وقد يضيف المعنى الرمزي إلى المعنى الجمالي ويدل الأبيض على الطهارة والبراءة في المرأة أيضاً:

هِيَ الّتِي بالأمسِ كَانَت كَمَا/رَجَى خَيالٌ لِلهَوَى الأوّلِ/ يمُوجُ فِي مرآتِهَا ظِلُّهَا/ سُوسَنَةً بيضَاءَ فِي جَدوَلِ. (المصدر نفسه، 2/449).

فرأى الشاعر وجه المرأة سوسنة حسناء، أما اللون الأبيض فقد زاد الصورة جمالاً وخيالاً وذلك لأن اللون يعد من العناصر الهامة في خلق التشابيه والاستعارات والصور الحسية والمتحركة. (شفيقعي كدكني، 1370، 271) وفي قصيدة أخرى يخاطب الشاعر حبيبته مشبهاً أقدامها البيضاء وسط الأعشاب الخضراء بفراشين أبيضين فالتشبيه هذا يدل على جمال المحبوب إضافة إلى براءتها وطهارتها:

أينَ مِنهُنَّ خَفقُ أقدَامِكَ البَيضَاءِ بَطنَ الحَشيشِ فَوقَ اخضِرارِه/ مِثلَ نَجمَتَين أفَلَتَا مِن مدارَين/ فَجَالَ الضّيَاءُ فِي غَيرِ دارِه/ أو فَرَاشَينِ أبيضَينِ استَفَاقَا يسرِقَانِ الرَّحيقَ مِن خُمَارِه (السياب، 2000، 1/83).

وأحياناً يستعين الشاعر بالنور الذي يدل على اللون الأبيض غير مباشر لوصف ما في حبيبه من الحسن والجمال:

كَم عَاشِقٍ كانت أمانيه أن/ يرتَشِفَ النورَ عَلَى جيدِهَا. (المصدر نفسه، 2/253).

وقد تدل النجوم على اللون الأبيض والذي يستخدمه الشاعر لتوصيف جمال المرأة وهي أيضاً تدل على البراءة والطهارة فيها:

أنتُنَّ أسعَدَ ما أظَلَّ الكونَ يا زهَرَ النُّجُوم/ أنتُنَّ أبصَرتُنَّ ذاكَ الوَجهَ فِي الليلِ البَهيم. (المصدر نفسه، 1/111).

وفي قصيدته "ليلة القدر" التي تأثر فيها الشاعر بسورة القدر، يصف أجنحة الملائكة بيضاء تعبيراً عن صفاءها وطهارتها أيضاً:

لَيلَةَ القَدرِ نُوراً أضَاءَ لَنَا/ قَاعَ السَّماءِ فَأبصَرنَا مَدَى عَجَبَا/ تَنَزَّلَ الرّوحُ رِفَافَاً بأجنحَة/ بيضٍ عَلَى الكَونِ أرخَاهُنَّ أو سَحَبَا (المصدر نفسه، 2/534).

وقد يلازم الأبيض حركة المياه لما فيها من الهدوء والطمأنينة ليقصد الشاعر منها إلى الراحة والرفاهية والهدوء الذي يلازم حياته فيصف جدول ماء أحاطه الغمائم البيضاء وهي تسير هادئة مع خرير المياه:

وَأغيبُ فِي نَغَمٍ يذُوبُ.. وَفِي غَمَائِمَ مِنْ عَبِيرٍ/ بَيضَاءَ مِكسَالِ التِلَوِّي تَستَفِيقُ عَلَى حَرِيرٍ (المصدر نفسه، 63/1).

ويمكن أن نقول أن الأنهار التي كانت تجري في قرية الشاعر تلهمه هذه الصورة فهي إذن ترتبط بحياته الذاتية وهدوءها وسكونها.

تتصف الأمور المعنوية كالحسية بالألوان في أشعار السياب منها "الرؤى" التي يراها الشاعر بيضاء:

خيالُكَ أضحَى لابساً من فؤاديا/ رداء مُوَشّى بالرؤى البيضِ حَاليا (المصدر نفسه، 415/2).

يخاطب الشاعر هنا خيال حبيبته ويصفها بيضاء "ليرسم صورة جميلة منها، لأن قلبه يبدل إلى رداء ملون بخيال المحبوب البيضاء التي تلبس هذا الرداء" (آل موسى، 2008، 293).

فطهارة المحبوب وبراءتها هي التي تدفع الشاعر ليصف خيالها بيضاء كأنه يأمل أن تتحقق تلك الرؤى. فقد صور الشاعر الأمور المعنوية ملونة ليجعلها محسوسة ملموسة للمخاطب.

يتخذ اللون الأبيض دلالة سلبية في أشعار السياب إضافة إلى الدلالات الإيجابية فيدل على اقتراب الموت والانفصال عن الدنيا وفراقها وذلك بأن يرتبط الأبيض بالشيب وذكر السياب إلى جانب ذلك أمارات الشيخوخة الأخرى من العصا:

والمَرءُ لا يَمُوتُ إن لَم يَفتَرِسهُ في الظّلام ذِيب/ أو يَختَطِفهُ مَارِد، والمَرءُ لا يَشِيبُ/ فَهَكَذا الشُيُوخُ مُنذُ يُولَدون/ الشَعرُ الأبيَضُ وَالعَصَيَ وَالذُقُون. (المصدر نفسه، 103/1).

الجدول الإحصائي للوني الأسود والأبيض في أشعار السياب:

اللون	الأسود	الأبيض
البواكير	2	2
قيثارة	8	5
أعاصير	6	1
أزهار	6	5
فجر السلام	2	4
أنشودة المطر	23	9
المعبد	6	6
منزل	1	3
شناشيل	8	5
هدايا	2	5
الكمية	66	42

إن الأعداد المذكورة في الجدول تدل على غلبة الأسود على الأبيض في أشعار السياب والصور الشعرية التي استخدم فيها الشاعر هذين اللونين بكميتهما المختلفة تبين أنه كان ينفر الأسود باحثاً عن البياض والفجر والصبح.

قال علماء النفس عن الأسود بأنه ينفي ذاته وهو رمز تتوقف عنده الحياة ويوحي بالهلاك والخلاء وهو يقابل البياض الذي يشبه صفحة فارغة تكتب عليها القصة لكن الأسود هو النقطة الأخيرة لها ولا يوجد وراءها شيء. والشخص الذي يختاره كأنه ينفي كل شيء ويعترض بما يجري حوله لأن الحياة والظروف ليست كما يريد هو فيقف هو أمام مصيره (لوشر، 97 ـ 98).

اشتهر شاعرنا السياب بشاعر الوجع لما شاهد هو من آلام الفقر والجوع والمرض طوال حياته التي كانت مليئة بالهموم النفسية كما كان يشاهد ما يعاني شعبه من الحزن والمشاكل لأجل الاستعمار والحكام الظالمين فاختار الأسود تعبيراً عن تلك المعاني والظروف التي تبين اشمئزاز الشاعر منها وهي واضحة في أشعاره.

ومن جانب آخر إن النماذج الكثيرة من اللون الأسود في أشعار السياب إلى جانب المفردات التي توحي بالسواد غير مباشرة من الليل والظلام وغيرها تدل على أن الشاعر يحتاج إلى الهدوء والطمأنينة والخلاص من المشاكل؛ "لأن الإنسان

مهما كانت حاجته بالهدوء أكثر كان ميله إلى الألوان الداكنة أكثر غريزياً وعكس ذلك أنه إذا أراد أن يطلق طاقاته بالعمل أو النشاط الذهني يميل إلى الألوان الفاتحة". (المصدر نفسه، 29).

كما أن الكمية التي استخدم الشاعر من اللون الأبيض دليل على عدم يأسه من الحياة بل هو يأمل الفرج.

النتائج:

ومن المستجدات التي وصل إليها البحث أن الأسود من أهم الألوان في أشعار السياب وأكثرها استعمالاً ومرجع ذلك إلى حياته الذاتية وما عانى فيها من الآلام والهموم كما يرجع إلى التزامه الاجتماعي فكان يتألم بما يشاهد في مجتمعه وعند شعبه فيتخذ اللون الأسود تعبيراً سلبياً ويوصف به حزن الشاعر أو حزن شعبه كما يصف به الشاعر الظلم والفساد عند الحكام وقد يستخدمه للتعبير عما حل به من اليأس من الحياة وغلبة الموت عليها.

قد يقابل الأسود الأبيض ليبين التضاد بين الخير والشر في الوجود وأحياناً يتأثر الشاعر بتراثه الأدبي القديم ويعطي الأسود طابعاً تراثياً في الدلالة على المأتم والحداد أو تعبيراً عن جمال المرأة في عيونها وشعرها.

أما الأبيض فمن أبرز معانيه الرمزية ودلالاته الإيحائية هو النور والبراءة والصمت والطهارة والهدوء. استخدمه السياب للدلالة على القدرة والطاقة عند المجاهدين وطالبي السلام كما يرسم جمال المرأة وحسنها وطهارة الحبيب وبراءتها مستعيناً باللون الأبيض.

قد يأتي البياض ليقابل الحرب ودمارها كتقابله الخير والشر. إن النماذج التي استخدم فيها الشاعر اللون الأبيض تبين أنه كالأسود يتخذ دلالات سلبية.

المصادر والمراجع:

كتاب الفارسية:

- شفيعي كدكني، محمد رضا (1370)، صور خيال در شعر فارسي. جاب جهارم، تهران، انتشارات آكاه.
- شي جي وا، هيداكي، (1377) همنشيني رنكها، ترجمة فريال دهدشتي، ناصر بوربيرار، جاب اول، تهران، نشر كارنك 1377.
- على اكبر زاده، مهدى، (1375) رنك وتربيت، جاب دوم، تهران، انتشارات ميشا.
- لوشر، ماكس، (1376) روان شناسى رنكها، ترجمه ويدا ابى ـ زاده، جاب بيست وسوم، تهران، انتشارات دراسا.

العربية:

- آل موسى، علي علي (2008) شعرية القلق عند بدر شاكر السياب، ط1، بيروت، دار الأولى.
- توفيق، حسن؛ (1979) شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية. ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- السياب، بدر شاكر؛ (2000) الأعمال الشعرية الكاملة. ط3، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر.
- صائغ، وجدانغ؛ (2003) الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث. ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عباس، إحسان؛ (1983) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره. ط5، بيروت، دار الشروق.

- عصفور، جابر (1983) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط1، دار الحوار.

محمد علي، إبراهيم (2001) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية، ط1، طابلس، جروس برس.

مقالات:

- دياب، محمد حافظ (1984) جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الخامس، القاهرة.

محمد عبيدات، عدنان (2004) الأداء باللون في شعر المتنبي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ج3، جاب دوم.

Criticism and analysis of black and white colors in the poems of Badr Shaker Siab.

Abstract

The colors, as the most important elements in the Phenomenal fields, attracted mankind's attentions and enchant its spirit since so many years ago. Poets had more attention to the colors and became amorous of them. Because of the contemporary poet's knowledge from color's variety and their influence to the mankind's ghost, they had a good relation with the colors and used them in their poems.

Since the two colors of black and white are so significant in the poems of Siab, this paper tends to the survey the importance of this two colors in the poems of this contemporary poet. After extractracting of the instances of using this colors and presenting statistical tables of the their usage, the reasons and the importances are described to demonstrate the mental conditions of the poet and finally to notify the effects of the mental conditions to the abundance of using this colors.

The most important results from this paper show that these two colors are used to indicate the concepts of goodness and badness, or war and peace. Black color has most abundance in this poet's poetry which shows the big heartache of his mind. In other side using white color in his many poems indicates his wish for a pleasant future.

Key words: color, poems, Siab, black, white.

جغرافية القص (6)

«القصة القصيرة في محافظة حلب» علامات ومواقف

□ د. ياسين فاعور *

دراسة متواضعة تتسع لإحدى عشرة مجموعة قصصية، لتسعة مبدعين، ومبدعتين، صدرت مابين عامي «1972 ـ 2005». أقدمها مجموعة «الدهشة في العيون القاسية» للقاص وليد إخلاصي، وأحدثها «وردات... في الليل الأخير».

والمجموعات القصصية تلتقي في طبعتها الأولى، ماعدا مجموعة «الدهشة في العيون القاسية»، التي اعيد طبعها وصدرت في المجلد الخامس، عن دار عطية (د/ت). وكان لي شرف دراسة ثلاث مجموعات قصصية منها، نشرت في صحيفة البعث، وأرجو أن أوفق بدراسة المجموعات الأخرى في مستقبل الأيام.

اشتملت المجموعات القصصية على مئة وسبع وستين قصة قصيرة، ومئة وثلاث قصص قصيرة جداً، واثنتين وخمسين رسالة وصلت، أطول القصص القصيرة قصة «أبوحديد» من مجموعة «شجرة النساء» للقاص فيصل خرتش، وتقع في ست وعشرين صفحة، وأقصرها وتقع في صفحتين؛ قصص «حروف الجر ـ لعبة الخطوط الوهمية ـ الجريمة والعقاب» من مجموعة «الدهشة في العيون القاسية وقصص أخرى»، للقاص وليد إخلاصي، وقصص «شجرتي أنا ـ رئيس الجمعية، لا عمل له، وأنا واحد منهم، من أجل هدى، بدله فاخرة جداً»، من مجموعة «وردات... في آخر الليل»، للقاص أحمد زياد محبك، وقصص «المرأة والعصفور، العصفور الذي في بيتنا» من مجموعة «شجرة النساء» وقصص أخرى للقاص فيصل خرتش».

وكما تفاوتت قصص المجموعات في طولها فقد تنوعت في تقانات السرد وضمير الخطاب كما سنلحظ ذلك في حينه.

وأهديت كلّ مجموعة من المجموعات الآتية «المجلد الخامس ـ الدهشة في العيون القاسية

* أكاديمي وباحث من فلسطين مقيم في سورية، دكتور في كلية التربية جامعة دمشق.

وقصص أخرى» للقاص وليد إخلاصي إلى «أول من علّمني الكذب الجميل، فحاولت أن أكون صادقاً، ومجموعة «رسائل حب وصلت للأديبة ليلى مقدسي إلى «أنتَ.. أنتَ ولن تتغير في الذات الصامتة التي شردتها صروف الحياة ـ هل أنا... أنا؟؟»، وأهديت مجموعة «بين فراغين» للقاص إياد محفوظ إلى «الذين عايشوا تجربة القاص وأصدقاء الكلمة ورفقاء الملتقى والزوجة والأولاد، وأهديت مجموعة «تخاريف العم لطوف» للقاص محمود الوهب إلى «عبد الوهاب أخاً وصديقاً»..

وقدّم الدكتور أحمد زياد محبك لمجموعة «تخاريف العم لطُوف» للقاص محمود الوهب بعنوان «صداقة القصة ـ صداقة القاص»، بقوله: «هو عالم غرائبي، كلُّ شيء فيه طريف، غريب، غير متوقع، يدهش، ويُثير، قد لا يُقنع، ولكنّه يُمتع، ويُرضي الحواس والخيال، ويشبع كلَّ الحاجات»(ص8).

وقدّم الدكتور رياض نعسان آغا لمجموعة «بين فراغين» للقاص إياد محفوظ بقوله:

«كاتبٌ يبحث عن موقع متقدم في خارطة القصة القصيرة العربية». (ص14).

وذُيِّلت مجموعة «بين فراغين» بمقتطفات من الصحف العربية في وصف المجموعة الأولى للقاص «أحلام الهجرة العكسية». (ص155- 160).

وجاءت المجموعات الأخرى بدون إهداء، وانفردت مجموعة «لَمَسْتُ يوماً رداءَها». للقاصة «ضياء قصبجي» باشتمالها على مئة وثلاث قصص قصيرة جداً، وجاءت مجموعة «رسائل وصلت» للأديبة ليلى مقدسي على شكل رسائل مرقمة معنونة قدّم لها الأديب طلعت سقيرق بقوله: «إنّ الفواصل الهامة في الكتاب تنبع من تلك الميزة التي تملكها الشاعرة ليلى مقدسي في إعطاء الكلمة نوعاً من الومض والبرق يجعلها تقفز قفزاً لتكون كلمة معجونة بصرخة الحياة، وجمال الطبيعة، أو قلْ ثورتها». (صفحة الغلاف الثانية).

وقد تمحورت موضوعات قصص المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين، وتميَّزت كُلُّ مجموعة بموضوع أو موضوعات تمسُّ هذا الإنسان وكانت كالآتي:

1 ـ مجموعة «الدهشة في العيون القاسية وقصص أخرى 1972»، للقاص وليد إخلاصي، عالجت موضوعات تمسُّ إنسان العصر «الضياع والألم والطير يرقص مذبوحاً من الألم، والحاسة السادسة والتنبؤ في المجهول، والرضا والقناعة بالمقسوم، وخطوط الحدود الوهمية، والجذور المدفونة في الأرض لا تموت، وكلُّ إلى ذهاب والخلود للأفضل، والجريمة والعقاب، وخداع الحياة، والسقوط في الحياة وفقدان التوازن، ولغز الإنسان الآلي، وبين الحقيقة والحلم، وبين الوعي واللاوعي، والقناع، والعنوان المعبِّر المتسائل عن»..

2 ـ مجموعة «تساؤلات 2001»، للقاص عبدو محمد، عالجت «تساؤلات الإنسان في الخلق والوجود، والعروس والأولاد زينة الحياة، ومعاناة الإنسان، وتهويمة عشق، وصرخة تحذير من الخديعة، وصرخة إصلاح ومقارنة بين الماضي والحاضر، والعبرة لمعتبر، ومعاناة الحياة، وأحلام الماضي وتهويمات المستقبل، دولة العشق وخداع المظهر، وزواج الفتاة، وتأملات، والوفاء، ونكبة الأرمن».

3 ـ مجموعة «درجة ضغط 18، 2001» للقاص عبد الرحمن سيدو، عالجت «الخيالات وأضغاث الأحلام، الارتحال، التفتح والذبول، مسيرة الحياة، وخلود الحب، لقاء الحبيبة وتعاطف الطبيعة، فتاة الأحلام، النخوة العربية، تهويمة عشق وصلاة عاشق، الأمل والصحوة العربية، أنشودة حب في غمرة الألم، نشوة

الذكر وألم الحاضر، ونشوة الحوار ولذة اللقاء، وضحية العشق ومجرم الهوى».

4 ــ مجموعة «**شجرة النساء وقصص أخرى**، 2001» للقاص فيصل خرتش، عالجت «التاريخ يعيد نفسه، عتق السجون وعذابات المسجونين ــ نقد الواقع العربي، الهروب من الواقع، أساليب الاحتيال، الرجل وظله، وخيالات وبين اليقظة والحلم، نقد الحياة، ونقد الشعر والشعراء والمضحك والمبكي، ومزج الجد بالهزل وتقديم الصور الساخرة، أحلام ضائعة وأحلام منشودة، الانتحار، وتهويمة الشاعر، وحديث الجدات وأثر الستالايت حتى على الطيور، ونقد للساحة الثقافية».

5 ــ مجموعة «**باب خشبي قديم** 2002»، للقاص نيروز مالك، وعالجت «علاقة الجد والحفيد، وحلم لم يتحقق، والعودة بعد الاغتراب، المادة تفسد الحياة، على ذكرى الحبيبة، الحب الخالد وسنوات العمر التي تمر، ومسيرة الحياة ودورة العمر، أحلام اليقظة والطبيعة المتخيلة خلود الحب ولحن الوداع، والتاريخ يعيد نفسه».

6 ــ مجموعة «**تخاريف العم لطوف** 2003»، للقاص محمود الوهب، وهي مجموعة طريفة يشي عنوانها بمضمون قصصها عجائبية تمزج الطرافة بالسخرية والبلاهة من خلال صور منتزعة من الحياة بطلها الظاهر والباطن العم لطُوف يُحدّث ويُصوّر، وقد يقنع فيما يحدث، وقد لايقنع لكن الصور الساخرة والأفكار التي يقدّمها تمتع القارئ، وتحمله إلى عالم فكاهي جميل».

7 ــ مجموعة «**لمستَ يوماً رداءها** 2003»، للقاصة ضياء قصبجي، وهي مجموعة قصص قصيرة جداً أبطالها الضميران «هو وهي» ونادراً ما نعثر على اسم لهؤلاء الأبطال هذه الثنائية المألوفة تنقل لنا صوراً، يجول بنا ضميرا القاصة مجالات الحياة ومرابعها ويتعمقان النفس الإنسانية فينبشان أعماقها، والعلاقات الإنسانية فيحللانها ويطوفان بنا أحياء حلب ويقدمان حياة أهلها.

8 ــ مجموعة «**اللعب.. بالأسرار** 2004»، للقاص محمد أبو معتوق، وعالجت موضوعات اجتماعية «الأمومة والأولاد، والأمومة والأبوة وغياب الأولاد ــ الأولاد والعدالة الاجتماعية والشك والجنوح، حفرة الحياة وقسوة المعاناة، مسرحية الحياة تفوق مسرحية المسرح، وبين الحلم والحقيقة وتهيؤات الأحلام، والمرأة وأسرارها وعذرية الفتاة ومشكلات الحياة، والنهايات السعيدة، وخلود الحب، وصعوبة كتم المشاعر، والإنسانية التي تربط بين الشعوب».

9 ــ مجموعة «**بين فراغين** 2005»، للقاص إياد جميل محفوظ، وعالجت موضوعات اجتماعية متعددة ظاهرة السرقة في المطار ونقد السلطة والوفاء للوالدين والمدرس والاستغلال والجشع والأبوة ومعالجة أخطاء الأبناء والعلاقات الزوجية والحب من طرف واحد والمشاعر الإنسانية والتبرع بالدم ونقد ظاهرة الزواج وقيمة الأجور، وتنشئة الأولاد وتقدير العظماء».

10 ــ مجموعة «**وردات... في الليل الأخير** 2005» للقاص د.أحمد زياد محبك، وعالج فيها مظاهر الفساد في المجتمع من جشع وانتهازية وتسلط، والعادات والأعراف والتقاليد والتطفل والرشوة والزواج والمهور والتصنع وضياع فرصة العمر والغيرة، والقاص يوظّف أسلوب النقد البناء بسخرية خفيفة لا تتجاوز الغمزة أو اللمزة أو الإشارة، وسخريته لا تجرح، ولكنّها تنبه إلى اليقظة، وتُحذّر من الوقوع في المحذور، وتُوجّه إلى جادة الصواب».

11 ــ مجموعة «**رسائل وصلت**» للأديبة ليلى مقدسي مجموعة رسائل وصلت الحبيبة من

الحبيب والمعجب بلغت إحدى وخمسين رسالة عنونت بكلمة (صديقتي 20 رسالة) و(يا صديقتي 8 رسائل)، و(أيتها الصديقة 5 رسائل) و(أيتها الغائبة الحاضرة 1 رسالة) و(يا صديقة الوجدان المتعب/رسالة)، و(يا أيتها القريبة البعيدة 2 رسالتان)، و(هل أقول حبيبتي/رسالة)، و(عزيزتي/رسالة)، و(أيتها الرمز الصامت/رسالة)، و(زهرتي الخفية/رسالة)، و(أيتها المنتظرة دائماً/رسالة)، و(أيتها المتوحدة في غربتها/رسالة)، و(أيتها الساجية في أبعادي/رسالة)، و(أيتها القلقة والمقلقة /رسالة)، و(يا غرسة الأفق الناعسة/رسالة)، و(أيتها النبتة الغريبة/ رسالة)، و(ياصديقة الأبعاد المنفية/رسالة)، و(يا سيدة الحلم/ رسالة)، و(يا حلم آخر الأفق/رسالة)، و(أيذبل الحب يا صديقة/رسالة)، و(يا أنتِ/رسالة).

وكلُها حملت أخباراً وآراءً ومشاعر وأحاسيس تعالج موضوعات المرأة المعشوقة التي يتسابق على حبِّها العشاق.

وقد حملت المجموعات الآتية عنوان أحد قصصها: مجموعة «تساؤلات حملت عنوان القصة الأولى»، وحملت مجموعة «درجة ضغط 18 عنوان القصة السادسة»، وحملت مجموعة «بين فراغين عنوان القصة العاشرة»، وحملت «مجموعة باب خشبي عنوان القصة الثالثة»، وحملت مجموعة «شجرة النساء وقصص أخرى عنوان القصة عشرين».

وحملت المجموعات الآتية: «الدهشة في العيون القاسية، رسائل وصلت، لمستُ يوماً رداءها، تخاريف العم لطُوف، اللعب بالأسرار، وردات في الليل الأخير»، عنواناً شاملاً يلفُّ موضوعاتها.

جاءت قصص المجموعات في شكلين متميزين: «الدهشة في العيون القاسية(13 قصة)، تساؤلات (12 قصة)، اللعب بالأسرار (16 قصة)، درجة ضغط 18 (4 قصص)، شجرة النساء (30 قصة)، باب خشبي (4 قصص)، تخاريف العم لطُوف (6)، بين فراغين (11 قصة)، وردات... في آخر الليل (34 قصة)»، وبلغ مجموع قصص هذا الشكل (مئة واثنتين وأربعين قصة قصيرة).

وقد تميَّزت مجموعة «تخاريف العم لطُوف»، بأنَّها من شكل القصة الكلاسيكية وشكل قصة المقاطع، وهذه بدورها جاءت في سبعة أشكال: شكل قصة المقاطع المرمَّزة، ونجد ذلك في مجموعة «اللعب بالأسرار قصة بيان من أجل الحيتان (2) مقطعان»، ومجموعة «باب خشبي قصتا نادي السلطان (2) مقطعان، وحدائق (7) مقاطع»، ومجموعة «وردات... في آخر الليل ثلاث قصص: فنجان قهوة (2) مقطعان، يومان بعد الإجازة (2) مقطعان، ومن فندق إلى فندق (10) مقاطع».

ومقاطع معنونة، ونجد ذلك في مجموعة «تساؤلات قصة عمل مهران(5) مقاطع»، ومجموعة «قصة اللعب بالأسرار» (3) مقاطع»، ومجموعة «بين فراغين قصة زمن لن يعود (2) مقطعان».

ومقاطع مرمَّزة ومعنونة، ونجد ذلك في مجموعة «شجرة النساء، قصة أبو حديد (3) مقاطع»، وقصة «ثلاثاء الجدة (3) مقاطع».

وقصة المقاطع المرقمة والمعنونة، ونجد ذلك في مجموعة «درجة ضغط(18)، قصة الحقائب (3) مقاطع، وقصة وقت يهطل المطر(3) مقاطع، وقصة، «عندما بكى أبو فراس(3) مقاطع» و«قصة امرأتان (3) مقاطع».

وقصة الرسائل (4) رسائل ونجدها في مجموعة «الدهشة في العيون القاسية»، وقصة الحكايات المرقمة والمرمَّزة والمعنونة «يوميات

الحـرب (4) حكايـات»، في مجموعـة «بـاب خشبي».

والقصة المركبة ونجد ذلك في مجموعة «باب خشبي، قصتا (مختارات وأسماء)».

تقودنا الجولة التحليلية التي قدمناها في مدونة القصة في محافظة حلب إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 ـ **المجموعات القصصية المدروسة** تتناول بيئة محافظة حلب خلال الفترة التي كتبت فيها المجموعات، وتبرزها بأشكال متعددة، كما تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها، ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض هذه القصص عن هذا الإطار، فإنّ ذلك يعود لغاية في نفس القاص المبدع، وإن كانت مجموعة «الدهشة في العيون القاسية» للقاص وليد إخلاصي قد كتبت عام 1972، فإنّ قصص المجموعات الأخرى قد كتبت على امتداد السنوات من «2000- 2005».

2 ـ المجموعات القصصية التي درسناها صدرت بين عامي «1972 ـ 2005»، في طبعتها الأولى، ولكنّها في مضامين قصصها تتناول فترات زمنية سابقة، وأحداثاً اختزلتها ذاكرة المبدعين، وقدمتها لنا لقطات اجتماعية بأمانة ودقة وصف، ونجد ذلك في قصص المجموعات كلّها.

3 ـ يُكثّف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية بنقد ساخر ابتداء من الإشارة وغمزة العين، إلى التصريح بالعبارة، وانتهاءً برسم الصورة الكاريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات، نكاد نشاهد حركتها ونسمع صوتها، ونجد ذلك بنسب متفاوتة في المجموعات «الدهشة في العيون القاسية، وشجرة النساء وقصص أخرى، وباب خشبي قديم، واللعب... بالأسرار، وتخاريف العم لطُوف، وبين فراغين، ووردات... في الليل الأخير»..

«فرحت كثيراً لأنّ الضوضاء التي تحدثها المعاول والأزاميل غيَّرت مجرى الحياة في المبنى، ابتدأت الشكوى تتصاعد، والغبار يتطاير في الجو بشكل دائم، وابيضت لحية الآذن المتدين من الكلس، بتُّ أتسلّى كلَّ يوم بتنظيف سترتي الداكنة وحذائي الأسود كما أنّ المكتب الخشبي أصبح عرضة للمسح أكثر من مرة في اليوم الواحد الذي يمتدُّ عادة ست ساعات شمسية» (قصة يوم سقطنا في نقطة التوازن، مجموعة الدهشة ص 201).

«وله أنف واسع يعينه على التأمل.. وعينان ضيِّقتان تسمحان له برؤية العالم من كلِّ الجهات، وفمٌ متطور يساعده على إطلاق الشتائم واللعنات»، (قصة غبار الفصل الأخير، مجموعة اللعب... بالأسرار ص 64).

«وراح أبو حسان يشرح ويفسِّر بيديه ورأسه وثقل جسده، وأحياناً برجليه...، المساعد أو سيادة المساعد لم يتحرك، ولم يقل شيئاً والبرودة الطاغية الممزوجة باللزوجة تملأ جسد أبي حسان» (قصة اللزوجة، مجموعة شجرة النساء ص 119).

«المرأة تحاول أن تخدعه، أو تسخر منه، فترسم له صفحتها وجهاً تغضّن، وشعراً اخشوشن، وشفتين مطتا بارتخاء إلى الأسفل، فكان يبتسم ساخراً من المرآة»، (قصة حدائق، مجموعة باب خشبي ص 52).

«اتركوه... فهذا الذي تدفعونه ليس حوتاً.. إنّه زوجي، وهو لم يكن في يوم من الأيام... أكثر زيتاً ولمعاناً مما هو عليه الآن، فبأي آلاء ربكما تكذبان»، (قصة بيان من أجل الحيتان، مجموعة اللعب بالأسرار ص 55).

«كان زوروا شاباً فقيراً في مقتبل العمر... قوي البنية... ذا فم كبير... غليظ الشفتين... وخدين منتفختين... تقرأ في ملامحه طيبة عريضة... يشوبها خليط من السذاجة والبله... ترسم صورته المبسطة ملابسُ عتيقة تتضارب فيها الألوان»(قصة زمن لن يعود، مجموعة بين فراغين ص 136).

«سمين جداً، رأسه مدور، يداه قصيرتان، سريع الحركة، شعره أسود كثيف، كأنه مدهون بالزيت، عيناه صغيرتان مدورتان، يضحك فلا ترى منهما شيئاً»، (قصة لا عمل له، مجموعة وردات في آخر الليل ص 200).

وتحفل مجموعة «تخاريف العم لطُوف» بالصور الجميلة الساخرة التي يقدّم فيها القاص محمود الوهب بطل مجموعته الجميلة، في حين يفتن نيروز مالك في الرسم بالكلمات، ويلون د.أحمد زياد محبك من صوره، ويضحك ويبكي فيصل خرتش في سخريته، ويذهل وليد إخلاصي في صوره.

وكما رسم المبدعون الصور الساخرة فقد أبدعوا الرسم بالكلمات للمشاهد الجميلة «فتاة ناشجةٌ مثلُ حبة الشمس، هيفاءُ، مشدودةُ القوام، لحمُها الأبيض ينفذُ منه شعاع القمر، عينان خضراوان مؤطرتان بحاجبين دقيقين وغيمة من شعر أشقر، يرتاح أسفلهما أنف واثق، يعلو شفتين طافحتين بالتوت والسماق، يتحرش بذقن دقيق يطفح دفئاً وحيوية وأنفاً أليفاً، فتاة توقظ ابن السبعين»، (قصة ريحانة ـ مجموعة درجة ضغط 8/ ص 70).

«ليلة بتمامها مرّت وكلُّ واحد يتمنّى أن يكون هو بذاته الفتى المضروب، وليس الضارب... ليحظى من المرأة بصرخة تأييد وانحناءة، وقد وقر في أذهانهم أنَّ الفتى الغريب الذي سبقهم سيذوب بين الشقوق، ليس بسبب الضرب والركلات، وإنما بسبب بريق المرأة وحرارة عناقها». (قصة الذوبان بين الشقوق مجموعة اللعب بالأسرار ص 37).

«استعادت المرأة ساقها، استعاد الرجل نفسه، وبدأ الكتابة، ومن بين السطور قفزت إلى مخيلته سمكة ابنته الملونة التي طفت فوق الماء»، (قصة حين خرجت السمكة من الماء، مجموعة اللعب بالأسرار، ص 185).

«ولكنّه هو وحده المهتم، يرتدي سروالاً أسود عريضاً فضفاضاً، وقميصاً أسود واسعاً، ويتمنطق بحزام أسود، وينتعل من غير جوارب حذاء جلدياً أسود، له مقدمة مدببة، وقد كسر مؤخرة الحذاء، وداس عليها، يرقبه باهتمام، وقد عقد يديه على إحدى ركبتيه»، (قصة ولد واحد، مجموعة وردات... في آخر الليل ص 83).

«في تشرين أشعلت الحرب نارها، استعرت النار واشتدَّ أوارها، واللهيب لسع وكوى ولظى وأحرق من حولها»، (قصة من مذكرات شهيد، مجموعة تساؤلات، ص 31).

«المرأة تحاول أن تخدعه، أو تسخر منه، فترسم له صفحتها وجهاً تغضن، وشعراً اخشوشن، وشفتين مُطّتا بارتخاء من الأسفل، فكان يبتسم ساخراً من المرأة»، (قصة حدائق، مجموعة باب خشبي ص 52).

ويشترك المبدعون باللغة المعبّرة التي ترقى للغة الشعرية في قصيدة النثر في بعض المواقف «فامتزجت بحور من عسل وياسمين، وخمرة لذة للشاربين، وافترَّ ثغران ضحًا بلؤلؤهما في محارات بحار من الحسن» (قصة الحكاية القديمة مجموعة تساؤلات ص 24).

«الرجل يصرخ في وجهي، وجهي الصامت يصرخ في الرجل عصاه بيمناه يهود اتجاهات الهواء الأربعة، عقلي كحاسب إلكتروني، ويعدُّ

الخطط الإلكترونية»، (قصة المتسائل، مجموعة الدهشة في العيون القاسية، ص 220).

«أرتوي أحياناً من آلامي الصامتة، الرغبة فيك تشتد، وتكاد تخنقني، وكلُّ أنهار حنانك لا ترويها، فاتنة كأزاهير الحقول البرية، ناعمة كالحبق الحزين، تتعرين من أوراقك لمجرد لمسك، أليس كلُّ ما نلمسه بحب ورغبة يؤلمنا»(أيتها الصديقة، مجموعة رسائل وصلت ص 45).

«هي اختياري (الأول والأخير)، وليس ثمّة سواها، شعرها الأشقر خيمة نور، معطفها الأبيض دفء حنان، عيناها شطٌّ هادئ الأمواج، حضورها كروح الأطفال». (مجموعة وردات في الليل الأخير ص 17).

وبداية المقطع الأول من قصة السفن «على قمة الحياة أجلس... حيث يختم المقطع بعبارة لست أدري»، من مجموعة تساؤلات مقطع شعري من قصيدة نثر يذكرنا بقصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي.

«التماثيل الشابة حتى لو كانت من حجارة متجاهلة، أو من ذهب لا يعبأ بالنظرات... تؤثّر في قلب المرأة، وتجرها مفارقها إلى النشوة والذكريات» (قصة القاعدة العارية، مجموعة اللعب بالأسرار ص 136).

«بدأ جسمي يرتعش، كأن برد العالم كلّه قد ركبني، غامت عيناي أولاً، ثم غبت عن وعيي كلياً، كلُّ الذي تذكرته فيما بعد أنني شاهدت حمامتين بيضاوين...»(قصة حمامتان بيضاوان، مجموعة العم لطوف ص82).

«عانَقْتُهُ من جديد، غَمَرتُهُ بشلال شعرها المجعد، ثم أخذت تحكُّ خدها الذي يختزن سخونة العنب والنبيذ بخده، تُقبّله بشفتيها العنابيتين، تغمره بلحمها الأبيض الغض، فاحتضنته سهول من الطراوة والنداوة»، (قصة خيالات، مجموعة درجة ضغط 18 ص 9).

«صَعِدتُ وراءَك إلى الطريق المؤدّي إلى فرحة الحياة، فاجأني النور مرة أخرى وكنت هناك كالسراب الذي ذاب بين أصابعي، ثم فاجأني المطر، فاحتميت فيك به وتدثرتُ بالصمت أنتظره أن يفتح لي البوابة الأولى إلى عينيك»، (قصة أنثى المطر، مجموعة شجرة النساء ص 147).

ومثل ذلك نجد القصتين (55 - 60)، من مجموعة (لمستُ يوماً رِداءَها) إذ ترتقي اللغة إلى مستوى قصيدة النثر.

4 ـ **المكان**: تبدو مدينة حلب بأوابدها وشوارعها وأسواقها وساحاتها وحديقتها وريفها واضحة المعالم في قصص المجموعة جميعها، ونحن نقرأ الأسماء التي تنسب إلى المدينة (فؤاد الحلبي، وعمّار الحلبي، وعدنان الحلبي) في «قصة باب خشبي» من المجموعة نفسها التي تحمل عنوان القصة والانتساب الصريح لمدينة حلب في قصة (اللعب بالأسرار) من المجموعة نفسها التي تحمل عنوان القصة.

ونقرا أسماء الساحات في مجموعة «باب خشبي(الميدان، وقلعة حلب، ومطار حلب»، في مجموعة لمست يوماً رداءها، وساحة سعد الله الجابري، وهنانو وبيت العلامة الكبير خير الدين الأسدي في مجموعة بين فراغين»، والميدان في مجموعة باب خشبي، ومقاهي حلب (النجمة والسلطان وسينما الكندي، في مجموعة باب خشبي، والجزيرة في مجموعة لمست يوماً رداءها، والحديقة العامة في مجموعة (الدهشة في العيون القاسية ومجموعة بين فراغين ومجموعة باب خشبي، والفستق الحلبي في مجموعة شجرة النساء، وأما حلب كمدينة واسم فإننا نراه في قصص المجموعات جميعاً إلى جانب ما نراه من توثيق عند كتابة تاريخ كتابة القصة أو نشرها،

وقد تتعدى ذلك إلى ذكر ريف حلب (عنتاب وعفرين) في مجموعة تساؤلات، وباب المقام في قصة عندما يبكي أبو فراس للقاص عبد الرحمن سيدو.

وإنسان هذه المدينة التاريخية تدور حوله أحداث القصص يؤثّر فيها ويتأثر بها ويتفاعل معها، يصوره المبدعون بصور متعددة، ويبرزونه مكافحاً وجاداً في طلب رزقه، ويقدّمونه بصور جادة أحياناً وهزلية أحياناً أخرى، لكنّهم يشاركونه آلامه وأفراحه.

وإن دلّت هذه الظاهرة على شيء فإنّما تدلُّ على موقف هؤلاء المبدعين من مدينتهم وإنسانها في حبّهم لها وتشبثهم بها، واعتدادهم بالانتساب إليها، وفي مشاركة إنسانها معاناته والتخفيف من واقعها، وأمّا الصور التي يرسمونها لهذا الإنسان ولهذه المدينة الساحرة فهي إمّا أن تكون مختزلة في الذاكرة من تاريخ المدينة وشعبها، وإما أن تكون من صور الحياة.

5 ـــ **الحكمة والمثل**: في مدونة القصة القصيرة في محافظة حلب تطالعنا ظاهرة مميزة تتمثل فيها الحكمة والمثل مترجمين في القصة، وهذا ما يذكّر بالتناص الذي يعزّز المعنى في النفس، ويجمّل الصورة في العين، ونحن نجد مضمون معنى «من لم يكن ذئباً أكلته الذئاب»، في قصة (تساؤلات) للقاص عبدو محمد، و«الطير يرقص مذبوحاً من الألم» في (قصة تجليات القهوة) للقاص عبد الرحمن سيدو ومقولة «لا زوج ولا بلد يغنيان عن الولد»، في قصة ابتسامة أبي، و«ما كلُّ ما يتمنى المرء يدركه» في قصة الذوبان بين الشقوق، و«الضدُّ يُظهر حُسنَه الضدُّ»، في قصة القطة والقطة المضادة، و«ليس اليتيم.....»، في قصة الثمن للقاص محمد أبو معتوق، والمثل الشعبي «اللي بدو يعمل جمّال يعلّي باب بيته»، في قصة أبو عبدو النشمي، ومقولة «ومضى كلٌّ إلى غايته»، في قصة زمن لن يعود للقاص إياد محفوظ، ومقولة «الغاية تبرر الوسيلة»، في قصة مندوب الشركة، ومقولة «ليس الجمال بأثواب تزيننا» في قصة بدلة فاخرة للقاص الدكتور أحمد زياد محبك، ومقولة «أُكلت يوم أُكل الثور الأبيض»، في قصة حكايات قديمة للقاص فيصل خرتش.

وظاهرة أخرى بارزة هي ظاهرة تراسل الأجناس الأدبية في القصة القصيرة حيث يُوظّف المبدعون الشعر والمناسبات الشعرية كسيرة الملك الضليل (امرؤ القيس وشعره، وعنترة بن زبيبة في قصة شجرة النساء، وجنية الشعر وأسطورة الشاعر والخيال العلمي والأسطورة في قصتي الرجل الذي سحبه النمل والشاعر والجمهور للقاص فيصل خرتش، وقد يتجاوز ذلك إلى نقد الشعراء والمستشعرين والحضور الثقافي في قصة الشاعر والجمهور للقاص نفسه فيصل خرتش.

والشعر «ألا ليت الشباب» في قصة شجرة العائلة، و«ما كلُّ ما يتمنى المرء يدركه»، في قصة أسماء للقاص نيروز مالك، وقصة يوسف والفتاة التي تراود فتاها عن نفسه في قصة أسماء للقاص نيروز مالك.

وقصة شهرزاد وديكها وأسلوب الحكاية الشعبية في قصة «بلغني أيها الملك السعيد للقاص محمد أبو معتوق».

والأهزوجة الشعبية«يا راكب الحمرا قاطير» في قصة عندما يبكي أبو فراس، والأغنية «أنا وحبيبي في جنينة، وأنت النعيم والهنا»(ص 118- 119)، في مجموعة وردات في آخر الليل للقاص الدكتور أحمد زياد محبك، والدكتور محبك ولوع في هذا الفن فهو يوظّف الحكمة «كما تزرع تحصد، والموت مفرق الأحباب»، في قصة ليلة العيد، وتلك الأيام نداولها بين الناس في قصة مرآة صغيرة والآية الكريمة

«وجوه يومئذ ضاحكة ووجوه ترهقها قترة»، في قصة صورة وصور، وآية و«تلك الأيام نداولها بين الناس»، و«التوبة النصوح»، في قصة من فندق إلى فندق.

والشخوص التي تقدّمها قصص المجموعات سواء أذكرت بأسمائها، أو بصفاتها وضمائرها، هي شخوص هذه البيئة، مسكونون فيها، تعيش في ضمائرهم، نعرفهم بالأسماء والألقاب، كما نعرفهم بصبرهم وجلدهم، ودأبهم وخبرتهم قبل أن نعرفهم بأسمائهم، ومن هنا كانت القصة في محافظة حلب موقفاً تعبّر عن إنسان البيئة وعلاقته بها، ونظرته للحياة في رحابها.

ويشترك المبدعون في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالحاضر والتعبير عن الحالين بجمل قصيرة، كما يعبّرون عنها بالهمس والبوح والنطق والحركة والحواس، ويمزجون لغتهم بالأمثال والأحكام والأقوال المأثورة والأهزوجة ومثل هذه الأمور تبدو واضحة في قصص المبدعين جميعاً.

6 ـ **الصوت النسائي**: في مدونة القصة القصيرة في محافظة حلب لدينا مبدعتان «ضياء قصبجي وليلى مقدسي»، للأولى مجموعة قصص قصيرة جداً، وللثانية مجموعة (رسائل وصلت)، عالجت المبدعتان في مجموعتيهما موضوعات المرأة، وتعمقتا في التعبير عن أحاسيسها ومشاعرها، اتخذت الثانية شكل رسائل عبّرت عن طموحات المرأة ومشاعرها نحو الرجل ومشاعر الرجل وصفاته التي ترغبها فيه، وعبّرت الأولى عن موضوعات عامة تخصُّ الرجل والمرأة والمجتمع اتخذت شكل القصة القصيرة جداً، وجاءت قصتها رقم (86) على شكل الرسالة.

والقصة النسوية إن جاز لنا التحدث في ذلك، أو إطلاق هذه التسمية، تحتلُّ حيزاً ملحوظاً في الإبداع القصصي، وإذا ما أضيف للمبدعتين أسماء أخرى لم نحظ بقراءتها تكون القصة النسوية قد قطعت شوطاً ملحوظاً في رحاب الإبداع القصصي في المحافظة.

7 ـ الشكل القصصي: يلحظ قارئ مدونة القصة القصيرة في محافظة حلب، موضوع بحثنا أنَّ كتاب القصة كتبوا قصصهم بأشكال متعددة للقصة القصيرة المعروفة، تحدثنا عنها سابقاً، وعبّرت عناوين قصصهم عن تكثيف شديد لمضامين قصصهم، وقد أحسنوا اختيار مطالع قصصهم حين وضعوا القارئ مباشرة في أجواء قصصهم، فقد استنفروا قدراته لتقدير ما سبق، وماكان، وهيؤوه لاستقبال ما سيكون.

وإن كانت المجموعات قد غلب عليها شكل القصة العادية المألوف ولاسيما مجموعة «تخاريف العم لطُوف» التي جاءت قصصها الست على هذا الشكل فقد اشتملت المجموعات الأخرى على أشكال متعددة من قصة المقاطع، وجاءت مجموعة «لستُ يوماً رداءها» على شكل القصة القصيرة جداً، ومجموعة «رسائل وصلت» على شكل رسائل متخيلة مرسلة من الرجل للمرأة متحسسة فيها ومتخيلة مشاعر الرجل المنشودة نحو المرأة.

وهذه الأشكال المتعددة التي نلحظها في مدونة القصة القصيرة تعطي نتيجتين واضحتين:

الأولى: أنَّ كتاب القصة القصيرة هؤلاء، قد قطعوا شوطاً يسجّل لهم في مجال الإبداع القصصي، وهم ينوّعون تجاربهم، وإبداعاتهم لتحقيق هوية إبداعية، ونجاحات على درجة كبيرة من الأهمية، تضع قصصهم في مرحلة متقدمة من مراحل القصة القصيرة السورية والعربية. ومن هنا تكون قصصهم علامات مميزة في طريق القصة السورية، والقصة القصيرة الحديثة.

الثانية: أنَّ القصة القصيرة في محافظة حلب، والتي ندرسها اليوم، هي ثمرة جهود إبداعية مرّت في مرحلة التجريب حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عند مبدعي المحافظة، وهم أعلام بارزون في عالم القصة القصيرة يحتذى بهم.

8 ــ **تقانات السرد**: يشترك كتاب القصة جميعهم بسمة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان راوٍ عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف، سواءً أكان ذلك بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، وقد يتماهى المبدع نفسه بشخوص رواته، وأبطال قصصه، وهذا ما نلحظه بشكل واضح في قصص مجموعة «الدهشة في العيون القاسية» للقاص وليد إخلاصي حيث تتردد عبارة «كنتُ أستعيد، وكنت مستغرقاً، وكنت أتوجه...»، وقد يتعدد الرواة، وهذا ما نلحظه في قصة «حمامتان بيضاوان»، من مجموعة «نخاريف العم لطوف للقاص محمود الوهب، وقد تتعدد الأصوات ويتداخل الحوار في عدد كبير من القصص للمبدعين جميعهم، حين يمزجون أساليبهم السردية بالحوار الداخلي والخارجي مع الذات ومع الآخرين، أو حين يوظفون التداعي، وهذه التقانات تشير إلى قدرة فنية لدى المبدعين، مكّنتهم من تطويع أدواتهم، ونجاح إبداعاتهم، وقد يلجأ بعضهم إلى البدء بالخاتمة ليعود بالقارئ إلى المقدمة، كما فعل عبد الرحمن سيدو في قصة «درجة ضغط 18».

9 ــ **الزمان والمكان**: حفلت قصص المبدعين بالزمان والمكان، وكان لهما حضور مميز في قصصهم، عرفنا من خلالها بيئة حلب الشهباء وضواحيها، بكل مافيها من حيوات وشخوص وأحداث وعادات وأسماء، وإن وجدنا قصصاً تماهى فيها المكان إلاّ أنَّ الزمان والحدث كان لهما دور فاعل في تطور الأحداث وتناميها، وفي هوية القصة في هذه المحافظة.

10 ــ **اللغة والأسلوب**: لغة المبدعين في قصصهم فصيحة سليمة، ممزوجة ببعض الأقوال المأثورة، أو مصدَّرة بها، مستلهمة التراث، موظفة التّناص، وقد ترقى هذه اللغة في بعض القصص إلى اللغة الشاعرية كما أوضحنا ذلك سابقاً.

11 ــ **الموضوعات**: تتعدد الموضوعات التي يكتب فيها المبدعون، وتتعدد معها الصور التي يلتقطونها من المجتمع، وتتلون بألوان زاهية، ويبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان، أو ثنائية الحياة (الرجل والمرأة)، وعلاقتهما ببعضهما بعضاً، أو علاقتهما بالمجتمع، وما يكابده كلٌّ منهما، وقد تعكس القصص ومعاناتهما في مسيرة الحياة الطويلة، والقاص في ذلك يكثّف الضوء، وينقد، وتتفاوت طرائق المبدعين في تناولهم لذلك، وتتعدد أساليبهم في التركيز على المشهد.

إنه النقد الساخر الذي يشترك فيه كلٌّ من «وليد إخلاصي، وفيصل خرتش، ونيروز مالك، ومحمد أبو معتوق، ومحمود الوهب، وإياد محفوظ، ود.أحمد زياد محبك».

وإن كان من كلمة تقال في نهاية هذه الدراسة المتواضعة، فهي كلُّ الشكر والتقدير لكلٍّ من ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي والمبدعين الذين قدّموا لي كلَّ عون ممكن.

كتاب القصة القصيرة في محافظة حلب ومجموعاتهم القصصية

1 ـ وليد إخلاصي ـ الدهشة في العيون القاسية ـ م 5 ط1 ـ دار عطية د/ت

2 ـ ليلى مقدسي ـ رسائل وصلت ـ دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع ـ 1998.

3 ـ عبدو محمد ـ تساؤلات ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 2001

4 ـ عبد الرحمن سيدو ـ درجة ضغط 18 ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 2001.

5 ـ فيصل خرتش ـ شجرة النساء وقصص أخرى ـ وزارة الثقافة ـ 2001.

6 ـ نيروز مالك ـ باب خشبي قديم ـ وزارة الثقافة ـ 2002.

7 ـ ضياء قصبجي ـ لمستُ يوماً رداءها ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 2003.

8 ـ محمود الوهب ـ تخاريف العم لطّوف ـ مطبعة اليازجي ـ 2004.

9 ـ محمد أبو معتوق ـ اللعب... بالأسرار ـ وزارة الثقافة ـ 2005.

10 ـ إياد جميل محفوظ ـ بين فراغين ـ وزارة الثقافة ـ الإمارات العربية ـ 2005.

11 ـ د.أحمد زياد محبك ـ وردات... في آخر الليل ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ 2005.

□□

في الذكرى السادسة والثلاثين لرحيله راشد حسين شاعر الوطن والمنافي ..

القتال بالكلمات والاحتراق شعرًا

□ أوس داوود يعقوب *

"أخجل أن أحب حبيبتي
في لحظات الحرب/ في دمشق
فأجمل الرجال سافروا إلى
خنادق الشمال
وخندقي أنا جريدة
وبندقيتي مقال".

راشد حسين

صادف يوم الأول من شهر شباط (فبراير) 2013م، الذكرى السادسة والثلاثين لرحيل الشاعر الفلسطيني الكبير راشد حسين (1936 – 1977م)، الذي غادرنا وهو يدّشن عامه الحادي والأربعين، محترقاً في شقته "النيويوركية"، التي عاش فيها وحيداً. وقد نزل خبر رحيله، نزول الصاعقة على رفاقه ومحبيه. ولم يَدرِ أحدٌ حتى اليوم تفاصيل اللحظات الأخيرة في حياته، لتبقى الأسئلة حول رحيله بهذه الطريقة الغامضة، مشرعة بلا إجابات.. إلى أن يأتي اليوم الذي نعرف فيه "كيف مات راشد حسين"؟.

يعدُّ راشد حسين من أبرز أعلام الأدب والنضال والمقاومة، لا في المشهد الفلسطيني فحسب وإنما في الساحة الأدبية والثقافية العربية عامةً. فقد كتب قصائده بدمه وجاد بروحه دفاعاً عن أنبل قضية في التاريخ المعاصر، وظل شعلة متوقدة ومتألقة في الشعر الفلسطيني والعربي الرافض والثوري والمقاوم.

كما شارك في ترسيخ وتأصيل المفاهيم الجديدة للثورة، ولما أُطلِقَ عليه اصطلاحاً "أدب

* كاتب من فلسطين.

المقاومة"، وفي هذا السياق يقول الباحث والأديب الفلسطيني داعس أبو كشك: "كان للأدباء والمثقفين الفلسطينيين الأثر المباشر في تشكيل مصطلح "أدب المقاومة"، وانتشر هذا المصطلح في جميع أصقاع العالم وذلك لما امتاز به هذا الأدب من صدق في التعبير عن معاناة الشعب الفلسطيني جراء ممارسات الاحتلال، وحق هذا الشعب في الحرية والاستقلال، ولما امتاز به هذا الأدب من التزام وانتماء للقضية وللوطن مستخدمين كافة أشكال أدبهم من الشعر والرواية والمسرح والقصة والمقالة في ترجمة المشروع الوطني الفلسطيني والدفاع عنه، وكان كل أديب مسكون بهاجس المقاومة لذا امتاز الأدب الفلسطيني بالتعبير عن روح المقاومة في الإنسان الفلسطيني في الكتابات والأعمال الفنية. وقد شكل الأدباء الفلسطينيون في فلسطين المحتلة عام 1948م فرسان الكلمة الأوائل في أدب المقاومة رغم أشكال الحصار والقمع والوعيد والتهديد، فسخروا أقلامهم لخدمة الجماهير الفلسطينية والتعبير عن طموحاتها وآلامها.." (1).

وكبقية شعراء المقاومة، تناول راشد حسين، كثيراً من الظواهر التي يمارسها الاحتلال الصهيوني في محاربة الشعب الفلسطيني الصامد فوق أرضه ووطنه، بدءاً من السجن والتعذيب إلى هدم البيوت وانتهاء بالقتل والنفي، وكثيراً ما تعرض العديد من الأدباء والكتاب الفلسطينيين إلى الاستشهاد أو الاعتقال أو الإبعاد أو فرض الإقامة الجبرية.

و"قد أجاد راشد حسين التعبير عما يدور في خلجات أولئك الناس بلغة سهلة ممتعة وجميلة جداً أهلته لأن يكون في طليعة شعراء فلسطين حتى أنه عرف لدى كثير من النقاد ومؤرخي الأدب باعتباره مؤسس شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل الفلسطيني المحتل... ولم يرَّ معنى للقصيدة إن لم تكن مغمسة بالهم الفلسطيني ومسيجة بالحلم الوطني، ولذلك كانت قصيدته ترجمة لهموم وأحلام أبناء شعبه من دون أن تفقد قدرتها على اقتناص جمالياتها الخاصة من رحم الموهبة التي تمتع بها، واتكأ عليها وهو يراكم شعريته بنفس ثوري ملتزم بالوطن والقصيدة معاً"(2).

ولقد "أصبح شاعراً مرموقاً من شعراء الأرض المحتلة، وصحفياً متميزاً في مناهضة الحكم العسكري "الإسرائيلي" الذي كانت تفرضه السلطات "الإسرائيلية" على المدن والقرى الفلسطينية المحتلة عام 1948م" (3).

وشاعرنا هو من طينة أولئك الشعراء الأحرار، الذين صدق ولاؤهم وانتماؤهم إلى وطنهم وقضيتهم، وتواصلت جذورهم، وسلمت إلى أعماق أرضهم، تراهم ينتفضون ليواجهوا التحدي، ويُلهبوا الحماس، ويؤججوا المشاعر، ويوحدوا الصفوف وينسجون من بحر كلماتهم راية موحّدة تلتقي تحت ظلالها محافل المقاومين.

وقد استطاع (راشد) رغم حالة الفاقة التي عاناها في منفاه الأخير في نيويورك، أن يجذب إليه عدداً من المبدعين الفلسطينيين والعرب في أمريكا فصادقوه وجزعوا لموته وافتقدوه (4). ولقد عاش (راشد) في رحلة المنافي المتناثرة، حالماً في العودة إلى فلسطينه التي أحب، وقضى العمر متغنياً في هذا الحلم بين تفاصيل القصيدة وذكريات النضال المبكر..

واليوم نتذكر ونسترجع تاريخه النضالي وإيمانه الراسخ والثابت بعدالة قضية وطنه وشعبه، وبالثورة على الظلم، وتعبئة الجماهير فكرياً وتكريس مفهوم المقاومة والثورة والنضال والحفاظ على الأرض لدى الجماهير العربية الفلسطينية.

المولد والنشأة:

ولد راشد حسين محمود اغبارية، في 28 كانون الأول (ديسمبر) عام 1936م، في قرية (مصمص)، التابعة لأم الفحم الفلسطينية، النائمة في أحضان الجليل الأخضر، لأسرة فلاحية متوسطة الحال، وقد "سماه والده حاتماً، وسجل خطأً باسم راشد، وبه عرف" (5).

انتقل مع الأسرة إلى مدينة حيفا عام 1944م لإتاحة الفرصة للوالد كي يعمل في التجارة، لكن الأسرة عادت لمصمص بعد حرب عام 1948م حيث بدأ راشد حياته الدراسية، فدرس المرحلة الابتدائية في قرية أم الفحم، كما درس المرحلة الثانوية في مدينة الناصرة، وبدأ يكتب أشعاره آنذاك، فاشتهر بين زملائه، وكان يلقي قصائده في الساحات والطرق والتجمعات الوطنية، ولفت الأنظار في مطلع شبابه بنشاطه الوطني وشاعريته المبكرة.

بعد تخرجه عام 1955م، عمل في التعليم لكنه بعد عام دراسي واحد فقط فصل من العمل بسبب نشاطه السياسي الذي بدأ يتصاعد تحت وطأة تصاعد إرهاب قوات الاحتلال الصهيوني، التي بدأت بدورها تشدد الرقابة عليه بعد أن أصدر ديوانه الشعري الأول، (مع الفجر، مطبعة الحكيم، الناصرة، 1957م).

وفي هذه الفترة بدأ راشد يشارك في نشاط الجبهة التقدمية التي تضم العناصر الشيوعية والقومية، وتشير المصادر التاريخية أنه كان ينتمي إلى(الجبهة الشعبية الديمقراطية في فلسطين المحتلة)، وهو من أبرز مؤسسي حركة الأرض، وقد شارك في تحرير نشرتها الخاصة "الأرض"، وكان يمدها بكثير من المواد العربية التي لم يكن يتاح لسواه الوصول إليها..

وعقب اشتراكه في اجتماع المسرح "الامبريالي" في الناصرة في كانون الثاني (نوفمبر) عام 1958م، اعتقلته قوات الاحتلال وزجت به في السجن، وفي هذه السنة أصدر ديوانه الشعري الثاني "صواريخ".

وقد عمل شاعرنا بعد طرده من سلك التعليم في حقل الصحافة، واتخذ من مدينة "تل أبيب" مقراً له، وكان أن بدأ عمله محرراً بالقسم العربي من جريدة "المرصاد" التي كان يصدرها باللغة العربية حزب العمال الموحد (المابام الإسرائيلي) الذي كان لا يزال في الخمسينيات يتظاهر بالاشتراكية والدعوة للسلام مع العرب، مما أعطى لهذه الجريدة صفة المدافع عن حقوق العرب الفلسطينيين في الأرض المحتلة عام 1948م، ضد التعسف الناجم عن الأحكام العسكرية الصهيونية، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة "الفجر" التي أصدرها حزب العمل (المابام) باللغة العربية، ليجعل منها منبراً للدفاع عن قضايا العرب الفلسطينيين في الأرض المحتلة عام 1948م، ومناهضة السياسة العدوانية ضد أبناء الشعب الفلسطيني التي كان ينهجها حزب (المابام) الذي كان يمسك بمقاليد السلطة آنذاك، مما حمل قيادة الحزب في النهاية إلى إيقاف هذه المجلة، بعد أن نشر راشد حسين كتاباته الاحتجاجية على صفحاتها، فكان صوت العروبة في أشدّ لحظاتها توتراً، وغدت كتاباته ذاكرة اللحظة الحية، مما أثار حنق الطغمة العسكرية، وعملت على إبعاده عن عمله الصحفي، فأصبح بلا عمل، وأُخضع للإقامة الجبرية في منزله، فبدأ يترجم قصائد من العربية إلى العبرية وبالعكس (6).

وقد أتيح لـ (راشد) أن يحضر عامي (1959م و1961م) مؤتمري الشباب العالميين السابع في فينا والثامن في بلغراد، بصفته رئيساً لوفد مجلة "الفجر"، فأثار ذلك عواصف عاتية في وجهه من الوفود العربية المشاركة في المؤتمرين.

وعن تجربته النضالية في هذه المرحلة يقول الشاعر الراحل محمود درويش في مقالته الرثائية (لا تفتح أمامي الباب.. "في رثاء راشد حسين"): " تبدأ رحلة الخيبة لشاعر فرد اختار أن يكون بلا إطار، في ظروف الرؤيتين الواضحتين المتناحرتين، حين ظن الليبراليون الإسرائيليون، الاشتراكيون الصهيونيون، أنهم قد استدرجوا الشاعر القومي إلى منبرهم، وحين ظن الشاعر أن موقفه أقوى من موقعه، وأن في مقدور صوته الواحد، الوحيد، أن يستولي على المنبر.

كان ناصرياً حتى النخاع. وكان المنبر صهيونياً بلا مواربة. وكانت الفترة عصيبة، سادية، وساخرة إلى درجة كانت تستخدم المنابر الصهيونية معها صوت جمال عبد الناصر لتشتيت ((القوى التقدمية))، في محاولة كبرى لتحطيم سلّم الأولويات، واستبدال مهام الدفاع عن النفس والأرض بمعارك إيديولوجية مصطنعة بين القومية العربية والماركسية.

في تلك الأيام السوداء، كان الشاعر الأعزل طيّب القلب. وماذا لو فتحوا أمامه الباب؟ ماذا لو وفّروا له حرية التجوّل، سيعرف أنه الضحية بعد هدوء العاصفة. وحين أنزلوه عن المنبر كان الجرح قد انفتح. ووجد الشاعر نفسه وحيداً على أرصفة تل أبيب. لا يستطيع العودة إلى قريته الصغيرة، ولا يستطيع الذهاب إلى البديل" (7).

القتال بالكلمات ..

بدأ راشد حسين باكتشاف موهبته الشعرية في سن مبكرة جداً، حتى أنه أصدر مجموعته الشعرية الأولى (الفجر) عام 1957م، وهو في العشرين من عمره، وهي فرصة قلما تتاح لغيره في ذلك الوقت.

ومنذ نعومة أظفاره آمن (راشد) بالثورة طريقاً لتحرير فلسطين، وكان الصوت الحزين والمتألم والغاضب والمجلجل والهادر والواثق بالأمل والغد المشرق والسعيد لجميع الكادحين والمظلومين والمستضعفين في الأرض.

فأشعاره تتميز بكلماته المقاتلة التي توجّج اللهيب في أعماق الثوار، وتتغنى بآمال الحرية، وتهتف بأماني المشرّدين من شعبه، فكان شعره وثيقةً حية لمعاناة أهله.

ولقد انتشرت قصائده الوطنية بين الناس الذين وجدوا فيها تعبيراً عن حنقهم على الاحتلال وغضبهم مما أحدثه في حياتهم بشكل عام، وقد أجاد الشاعر التعبير عما يدور في خلجات أولئك الناس بلغة سهلة ممتعة وجميلة جداً أهلته لأن يكون في طليعة شعراء فلسطين حتى أنه عرف لدى كثير من النقاد ومؤرخي الأدب باعتباره مؤسس شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل الفلسطيني المحتل.

وهكذا أصبح (راشد) شاعر الجماهير العربية في الداخل الفلسطيني قبل بلوغه سن العشرين، وقد اتسع عمره القصير للحياة في وطنه فلسطين، وفي القاهرة وسورية والولايات المتحدة الأمريكية.

تقول سلمى الخضراء الجيوسي: "يركّز شعر راشد حسين على المأساة الفلسطينية تحت الاحتلال وفي الشتات الفلسطيني"، وتعد مجموعة "أنا الأرض لا تحرميني المطر" (نشرت بعد وفاته، 1982م)، المجموعة الرابعة (الأخيرة) هي أفضل مجموعاته الشعرية" (8).

ويقول الباحث والشاعر راضي صدوق: "يعدُّ (راشد) نموذجاً فريداً من شعراء المقاومة في الأرض المحتلة. وكان ذا نفس بسيطة سمحة يتحلّى بعفوية القروي الفلسطيني وبراءته رغم التناقضات المثيرة لمشاعر متضاربة من الرثاء والاستهجان والشفقة والاستكار التي تزخر بها مسيرته. وهو يمثل الجيل المتوسط بين شعراء

المقاومة الروّاد من أمثال حنا أبو حنا وتوفيق زيّاد وحبيب قهوجي، وشعراء المقاومة الذين برزوا فيما بعد من أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وسالم جبران. تأثر راشد حسين بشعر أبي العلاء المعري وبالشعر المهجري وبخاصة شعر إيليا أبو ماضي. شعره تميّز بالبساطة الصادقة المعبّرة التي تختصر قضية وطنه وشعبه، وحياته المأساوية"(9).

ومما كتب عنه في (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) : "شعره شديد التفاعل مع تجربته الخاصة داخل الأرض المحتلة، وتجربته مع الحياة العربية السياسية خارجها، كتب في أغراض شتى، ولكن تبقى فلسطين مركز الدائرة ومحورها، كتب القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، وفي كلتيهما لم يغادر دائرة الدهشة، ولا تقنية المفارقة، ولم يتخلَّ عن طرح تساؤلاته الجريئة والبريئة.

عباراته صافية، وبنية القصيدة - طالت أم قصرت - قصصية أو مشهدية ترسم صورة متفاعلة، غالباً - وإن تكن حزينة - متفائلة"(10).

ويرى الناقد الأكاديمي والشاعر عز الدين المناصرة أنّ " راشد حسين وتوفيق زيّاد ومحمود درويش وسميح القاسم وسالم جبران". خمسة شعراء ملؤوا الأرض المحتلة غناء جميلاً وحملوا جراح شعبهم منذ العام 1948م، حين حملت الصهيونية سكينها وشقت البرتقالة الفلسطينية إلى نصفين. ظل هؤلاء الشعراء يناضلون ضد الاحتلال الصهيوني مع شعبنا الفلسطيني العظيم في يافا وحيفا وعكا والناصرة، وظلت سلطات الاحتلال تقيم ستاراً من التعتيم على هذه المنطقة من وطننا بما في ذلك التعتيم الثقافي.."(11).

وعن المكانة التي يحتلها راشد حسين في المشهد الشعري الفلسطيني، يقول المناصرة: "... شعراء الشعب دائماً كانوا ينكرون ذاتهم وراشد حسين واحد من هؤلاء الذين علّموا أجيالاً بشعرهم ونضالهم. فراشد حسين وتوفيق زيّاد سبقوا زملاءهم من حيث الزمن وريّادة الشعر النضالي بعد العام 1948م في الجزء الذي فرضت عليه سلطات الاحتلال تعتيماً عليه من وطننا الحبيب فلسطين، وراشد حسين من هؤلاء الشعراء الّذين نموا بهدوء وأعطوا بهدوء دون أن يأخذوا بقدر ما أعطوا".

ويضيف المناصرة: " لقد أعطى راشد حسين راية الشعر لزملائه الجدد لترتفع راية الشعر الفلسطيني في سماء العالم" (12).

وكان (راشد) كلما خرج من سجنه شرع قلمه سلاحاً يقاتل به مع إخوته على كافة الجبهات الداخلية والخارجية، فارتفع صوته من فوق منابر الصحافة والمنتديات في فلسطين وخارجها، يقاوم العدو مندفعاً خلف نزعة إنسانية صادقة الرؤى نحو الحرية.

يقول محمود درويش: "كان راشد حسين ينفصل، منذ البداية، عن الحماسة الخطابية التي التهمت لغة الشعر في الأرض المحتلة، ويصوغ لغته الجديدة البسيطة من نسيج حياتنا البسيطة، ليشير إلى ما في حياتنا من شاعرية، ليس النصُّ السابق مصدرها ومرجعها الوحيد. فالواقع ليس ما يقول الخطاب السياسي، بل ما يعبِّر عنه سكان هذا الواقع في بحثهم الإنساني عن أسمائهم وخبزهم وأهلهم وشكواهم من واقعهم ونزاعهم مع حياتهم. وكان راشد أحد الأوائل الذين سمّوا لنا هؤلاء السكان، وأمكنتهم ونباتاتهم. كان يسمِّينا، وينتقل بنا من واقعية الشعر إلى شاعرية الواقع. ويستبدل الموضوع بالإنسان" (13).

ويضيف درويش: "لعل قصائد راشد حسين هي بداية الانعطاف الذي ميَّز الشعر الفلسطيني

في الداخل، فيما بعد، بأرق البحث عن الارتباط المنسجم بين فاعلية الشعر وجماليته. لقد كان مطلع نشيدنا المبكر. وحين أنظر إلى الوراء، إلى فتوّة تلك الأيام، أرى الفارس الأسمر، ذا الصوت الفاتح والقامة المديدة، الذي فتن جيلاً كاملاً بأغاني الفلاحين، واللاجئين في بلادهم، والعشاق المضرجين بأشواك الفوارق، والذاهبين من القرية الصغيرة إلى المدينة الصغيرة..

هل كان راشد حسين ومضة، أو شالاً من برق، ليطوي بريقه في مثل هذه السرعة، ويرحل؟".

ولقد أدرك راشد حسين مبكراً أن الصهيونية تقلب الحقائق وتطمسها، وتصف المقاومَ والمنافح عن وطنه وعرضه مخرّباً وإرهابياً، لذلك آلى على نفسه التأكيد على أن حرية الإنسان العربي الفلسطيني ليست اعتداءً على حق الآخرين، وإنما هي دفع للعدوان ورد للظلم واسترداد للحق المغتصب. ويسوّغ المقاومة في قصيدة (ضد):

ضدّ أن يجرحَ ثوارُ بلادي سنبلةْ
ضدّ أن يحملَ طفلٌ - أي طفلٍ - قنبلةْ
ضدّ أن تدرسَ أُختي عضلاتِ البندقيةْ
ضد ما شئتُم .. ولكن
ما الذي يصنعه حتى نبيٌ أو نبية
حينما تشربُ عينيهِ وعينيْها
خُيولُ القتَلهْ

* * *

ضدّ أن يُصبحَ طفلٌ بطلاً في العاشرةْ
ضدّ أن يُثمِرَ ألغاماً فؤادُ الشجرةْ
ضدّ أن تُصبحَ أغصانُ بساتيني مشانقْ
ضدّ تحويل حياض الورد في أرضي مَشانقْ
ضد ما شئتُم ... ولكنْ
بعدَ إحراقِ بلادي
ورفاقي
وشبابي
كيفَ لا تُصبحُ أشعاري بنادقْ. (15)

وفي قصيدة (دروس في الإعراب) يتحدث راشد حسين عن معلم قضى حياته في التعليم حتى بلغ سن التقاعد، وقد سمع هذا المعلم يقول ذات مرة هذه الجملة: "سيدي يحلم بالثورة ولكن لا يقاتل". فأخذها الشاعر ليعربها على طريقته الشعرية، وليس بالأسلوب المدرسي. يقول:

اسمه "عدنانُ" ... فلاح بلا أرض ولكنْ
لم يكنْ بالصمت ... بل في كل ما فيه يُقاتلْ
يومها شاهدتهُ يرفعُ "بالباء" المعلِّم

سيدي": ليست مبتدأ.
"يحلم": ليس فعل.
"الباء": مجرورة.
"الثورة": لا تجرها باء
لكن "لا يقاتل": هي الحقيقة

...

* * *

"وضعوا عدنانَ في السجن"
أعربيها يا صبايا
وأعربوها يا رجال
ففرحنا ... وبكينا ... وهتفنا
"عدنانُ" فاعلٌ
"السجنُ": مفعولٌ بهِ
وحرقنا النحوَ والصرفَ وأغلالَ القواعدْ
وتحوّلنا نضالْ (16).

وينطلق (راشد حسين) قوياً هادراً، لا ترهبه تهديدات الحاكم العسكري، ولا يأبه للإنذارات المتواصلة الموجهة إليه. لكن قوات العدو الصهيوني أرغمته ـ بعد أن يئست من سجنه ـ على النزوح عن أرضه التي ترعرع فوق ثراها الطّيب، واستظل بظلالها، وتنسم عبق الزيتون، فيحزن كما تحزن زيتونة اقتُلعت من ترابها، فتحلو نبرته الرومانسية، وتصبح القصيدة على فمه بوحاً للتعبير عن علاقات بسيطة، وصور بسيطة، لكنها بوح الأرض ووجع الشعب:

تولد الثورةُ في عينين من دون وطن
تولدُ الثورةُ فلاحاً بلا أرضٍ
وبوليساً له أرضٌ
كلُّ ما فيها انسجنْ
تولدُ الثورةُ لمّا يعرفُ الأميُّ والكاتبُ والأعمى الحقيقةْ
فيصيرَ الحرفُ من دون ثمنْ
ويصيرَ الصدقُ من دون ثمنْ (17).

الشاعر في دمشق ..

غادر راشد حسين فلسطين المحتلة في تشرين الثاني (نوفمبر) سنة 1965م متوجهاً إلى باريس، ومنها انتقل إلى نيويورك التي وصلها عام 1966م، لإكمال دراسته العليا، وفي نيويورك المدينة التي يرتفع في خليجها أكبر تمثال للحرية في العالم، أخذ يعزف على ألحان الحرية.

وفي نيويورك تزوج (راشد) من فتاة أمريكية يهودية، كان قد تعرف عليها في فلسطين المحتلة، وعمل هناك بائعاً في أحد المتاجر، وسجل نفسه في الجامعة ولم يحقق نجاحاً، وأخذ يعمل بالترجمة لمكتب منظمة التحرير الفلسطينية، ولبعثة الجامعة العربية في نيويورك.

وبعد انقضاء عدة سنوات من إقامته في نيويورك، قرر شاعرنا أن يغادرها بعدما ضاق ذرعاً بتحرشات الصهاينة، وأيقن آنذاك، أن نيويورك المحتشدة بالصهاينة ليست مكانه المناسب، وإثر إسقاط حكومة الكيان الصهيوني الجنسية (الإسرائيلية) عنه، وسحب جواز سفرها منه، حاول (راشد) عام 1971م الحصول على جواز سفر من بعض الحكومات العربية للسفر إلى أوروبا لكنه فشل، فلجأ إلى السلطات الأمريكية فمنحته الجنسية الأمريكية، واستغل أول فرصة للسفر، فكانت بيروت محطته الأولى، حيث وصلها في شهر كانون الثاني(يناير) 1972م، في محاولة لاكتشاف إمكانية استقراره مع زوجته، وكان أن زار دمشق، وهناك أحيا أمسيات شعرية ولقاءات جماهيرية كثيرة. وفي القاهرة، أقام له أدباؤها ذات مرة (ليلة شعرية) خالدة، ترقرقت فيها الدموع، همس على إثرها راشد في أذن رجاء النقاش: "هذه الليلة أشبه بحلم روحي، فقد رأيت في لحظات من هذه الليلة أنني زرت فلسطين وعدت" (18).

وبعد شهرين من إقامته في القاهرة عاد (راشد) إلى الولايات المتحدة وهو خائب الأمل، ولكنه لم يستطيع أن يأتلف مع الحياة فيها، وانفصل في نيسان (إبريل) 1972م عن زوجته وساءت حالته النفسية والمادية، وطرد من الشقة التي يسكنها، ولم يستطع العودة إلى فلسطين المحتلة، فتوجه إلى دمشق التي أحبها كما أحب القدس، دمشق التي كانت في خياله عروساً تزيّن صدرها أوسمةُ الياسمين، وتزدهر الأماني التي تسكن ذاكرته. ونسمعه يقول:

نعم يا دمشقُ
أحبك يا أجمل الحبِّ لكنْ
أنا فيك صرتُ أعيشُ بسرعةْ وصرتُ أحبك بسرعةْ

وبعض الشموعِ تموتُ من الحبِّ
تبقي من الحبِّ دمعة
وبعض الشموع تسافرُ..
لكن تظلُّ دمشقُ
وتكبُرُ كل شموع دمشقَ
ويكبر ... يكبر حبُّ دمشق
وداعاً
وداعاً دمشقُ
إلهيَ
كيفَ خلقتَ جمال دمشقَ
نضال دمشقَ ... وحبَّ دمشقَ ؟ (19)

وفي حرب السادس من تشرين الأول (أكتوبر) عام 1973م، تحقق جانب من حلم الشاعر، إذ رأى بعينيه، وسمع بأذنيه المدافع والقنابل تدكّ مراكز العدو الصهيوني ومستعمراته في أرضنا المحتلة، مما جعله يعيش في قلب معركة حقيقية خلّدها بعدد من القصائد، منها قصيدة "يوميات دمشق"، التي نسمعه يقول فيها:

أخجل أن أحبّ يا حبيبتي
في لحظاتِ الحربِ في دمشق
فأجمل الرجالِ سافروا إلى
خنادق الشمال
وخندقي أنا جريدةٌ
وبندقيّتي مقال
أخجلُ أن أحبَّ في غياب أجمل الرجال
أخجلُ يا حبيبتي أن أدخلَ
المطاعم
لأنّ كلّ مقعَدٍ فيها يقول لي:
كان هنا مقاوم
وهو يعيش الآن في الجبال (20)

وفي أيام حرب "تشرين التحريرية" التحق راشد حسين بالإذاعة السورية محرراً للقسم العبري فيها مستغلاً معرفته باللغة العبرية، فكتب تعليقات للبرنامج العبري في الإذاعة السورية.

وفي دمشق شارك شاعرنا عام 1973م، مع صديقه حبيب قهوجي، في تأسيس (مؤسسة الأرض للدراسات الفلسطينية)، بعد انضمامه إلى منظمة التحرير الفلسطينية.

وفي أواخر عام 1973م عاد إلى نيويورك ممثلاً ثقافياً لمنظمة التحرير في الأمم المتحدة في نيويورك، غير أنه لم يستطع كذلك أن يأتلف مع الحياة فيها، وعاش حياة الضياع والبؤس، إلا أنه استعاد عافيته ونشاطه، إذ عاد في أواخر سنة 1974م، ليعمل في وكالة الأنباء الفلسطينية "وفا"، محاولاً أن يبث فيها روحاً ثورية حقيقية، كما شارك في الأوساط الجامعية الأمريكية، في كثير من الندوات والسجالات حول القضية الفلسطينية. وكان هذا كما يبدو هو أخطر نشاطاته في نظر الصهاينة.

نهاية الرحلة ..

في نيويورك كان راشد حسين العائد بقوة هذه المرة، شعلة من نشاط إعلامي وسياسي واجتماعي دائم، يقاتل بالكلمات، ويناضل بالأفكار، مما أثار حقد اللوبي الصهيوني، فحاصرته الأيدي الأثيمة، وعملت على إطفاء جذوة الحياة في جسده، إذ وُجد مخنوقاً في بيته إثر حريق شبّ في غرفة نومه، في بيته بحي "مانهاتن" في مدينة نيويورك، وأعلن رجال الإطفاء أنهم لا يعرفون كيف بدأ اشتعال النيران، وأضافوا أن الحريق اشتعل أولاً في غرفة نوم راشد حسين، وأنهم تمكنوا من تحطيم الأبواب وإخراجه، كما أكدوا أنه لم يحترق وأنه مات مختنقاً بعد عشر دقائق نتيجة للدخان الذي ملأ

حجرته. كان ذلك في الأول من شهر شباط (فبراير) عام 1977م، وقد منعت السلطات الأمريكية تشريح جثته، وتأتي حادثة موته الغامض استكمالاً لمسلسل قتل الكلمة الفلسطينية الحرة المقاومة، هذا المسلسل الإجرامي الذي بدأت فصوله باستهداف فرسان "الكلمة الفلسطينية المقاتلة"، غسان كنفاني في بيروت في 8 تموز(يوليو) 1972م، ووائل زعيتر في روما في 17 تشرين الأول(أكتوبر) 1972م، والشاعر كمال ناصر والإعلامي كمال عدوان، (مع رفيق دربهما محمد يوسف النجار)، في بيروت في 10 نيسان (أبريل) 1973م. وعز الدين القلق في باريس في 3 آب (أغسطس) 1978م. وماجد أبو شرار بقنبلة وضعت تحت سريره في أحد فنادق روما يوم 9 تشرين الأول (أكتوبر) 1981م. والمفكر الدكتور عبد الوهاب الكيالي في بيروت يوم 7 كانون الأول (ديسمبر) 1981م. والصحافي حنا مقبل في نيقوسيا (قبرص) في 3 أيار/ مايو 1984م، ورسام الكاريكاتير الشهير ناجي العلي الذي أسلم الروح بعد 38 يوماً من إصابته وذلك في لندن صباح يوم 29 آب/أغسطس 1987 م، ناهيك عن كوكبة الشهداء الذين استهدفتهم آلة القتل والإرهاب الصهيوني في الداخل المحتل، بدءاً باختطاف واغتيال الصحفي يوسف نصري نصر عام 1972م، ومن ثم اختفاء الصحفي حسن عبد الحليم، وصولاً إلى قافلة شهداء الصحافة والحرية في الانتفاضتين، وفي ساحة المواجهة اليومية.

وفي هذا السياق يذهب رجاء النقاش، إلى تأكيد اعتقادنا أن راشد حسين، اغتيل وأن موته كان عملاً مدبراً، يقول: "سوف ينتهي التحقيق على الأغلب بأن الحادث كان من حوادث القضاء والقدر، ولكن الهاجس الذي يملأ نفسي هو أن راشد حسين قد مات مقتولاً، وأن النيران التي اشتعلت في حجرته هي نفسها التي نسفت سيارة الفلسطيني غسان كنفاني وجسد ابنة أخته "لميس"... وهي الرصاصات نفسها التي انطلقت في صدر كمال ناصر وهو يجلس في بيته بعد منتصف الليل.."(21).

ويضيف النقاش: "لسوف تقول أجهزة الإعلام الصهيونية، إن "إسرائيل" بريئة من دم راشد حسين.. ولكن الحقيقة أن الذئب ليس بريئاً من الدم الزكي العربي الموهوب" (22).

نعم لقد رحل راشد حسين مقتولاً في بلاد العم سام، وكتاباته الشعرية والنثرية في أوجها، وكأنه وجد نفسه يقاتل عدوه البعيد القريب بسلاح الكلمة الحاضرة دوماً في ذهنه وعلى أوراقه.

ولأن قادة الكيان الصهيوني لم يستطيعوا احتمال كتاباته ومواقفه، فكان أن منعته للأبد من العودة إلى دياره الأولى. وهكذا حرم من رؤية أهله حتى رحيله المأساوي لاحقاً ، عندما اضطرت سلطات الاحتلال الصهيونية تحت الضغط الشعبي الكبير للموافقة على دفنه في مسقط رأسه، يومها خرج أبناء قريته لاستقبال "ابنهم العائد" إليهم بعد طول غياب مضمخاً بعبير الأسى الوطني.

وفي 2 شباط (فبراير) نعت أوساط الجالية العربية في أمريكا الشاعر راشد حسين. وعمل أصدقاؤه في الخارج وذووه وأبناء شعبه في الداخل بإصرار على نقل جثمانه إلى مسقط رأسه، مما اضطر الحكومة الصهيونية إلى الموافقة على ذلك.

وفي يوم الثامن من الشهر ذاته وصل جثمان شاعرنا الكبير إلى قرية مصمص - مسقط رأسه - فهرعت الوفود إلى القرية حيث مر الوافدون عند مدخل القرية تحت قوس عليه لافتة بيضاء

"الوطن يرحب بابنه العائد" ثم انطلقت الزغاريد وأبّنه الأصدقاء؛ وفي مقدمتهم الشاعر الكبير الراحل توفيق زيّاد، وسميح القاسم، و جمال قعوار، وغيرهم. وشيع جثمانه في قريته مصمص في جنازة حاشدة ضمت عشرات الآلاف من فلسطينيي الداخل والضفة الغربية وقطاع غزة.

وقد منح اسم راشد حسين عام 1990م وسام القدس للثقافة والفنون من منظمة التحرير الفلسطينية.

آثاره القلمية:

ـ إنتاجه الشعري:

1. مع الفجر، مطبعة الحكيم، الناصرة ـ 1957م. (عدة طبعات).
2. صواريخ، مطبعة الحكيم، الناصرة ـ 1958م. (عدة طبعات).
3. أنا الأرض لا تحرميني المطر، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ـ 1976م. (عدة طبعات).
4. مع الفجر وصواريخ، لجنة إحياء تراث راشد حسين، الناصرة ـ 1979م.
5. قصائد فلسطينية، لجنة إحياء تراث راشد حسين، الناصرة ـ 1980م. ط2، بيروت ـ 1982م.
6. راشد حسين، ديوان راشد حسين، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، دار العودة، بيروت ـ 1987م. وهو يضم مجموعة (مع الفجر)، ومجموعة (صواريخ)، ومجموعة (قصائد فلسطينية، طبعة أولى ـ 1982م)، ومجموعة (أنا الأرض لا تحرميني المطر، ط. 1983م).
7. راشد حسين، الأعمال الشعرية، إصدار مركز إحياء التراث الطيبة، 1990م.
8. ديوان راشد حسين، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة كل شيء، بيروت ـ 2004م.

ـ الترجمة:

1. حاييم نحمان بياليك: نخبة من شعره ونثره، دار دفير للنشر، (تل أبيب) ـ 1966م.
2. النخيل والتمر، مجموعة من الأغاني الشعبية العربية، ترجمها بالتعاون مع شاعر يهودي من العربية إلى العبرية.
3. العرب في (إسرائيل): تأليف صبري جريس (جزءان)، ترجمه الشاعر من العبرية إلى العربية، مركز الأبحاث، بيروت ـ 1967م.

ـ الأعمال الأخرى:

- له مقالات متعددة، بدورية «شؤون فلسطينية» التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية في بيروت: الأعداد رقم: (63، 64، 65، 117).

ـ كما صدرت عنه دراسات عديدة نذكر منها:

1. إبراهيم غنايم، راشد حسين – حياة وموت. مطبعة دار الأيتام الإسلامية القدس ـ شباط 1977م.
2. أسمهان خلايلة، "رحيل الفراشة إلى الضوء- راشد حسين شاعراً وثائراً حتى الاحتراق"، 2002م.
3. جمال يوسف سلسع، الظاهرة الإبداعية في شعر راشد حسين، إحياء التراث العربي، الطيبة ـ 1997م.
4. راشد حسين الشاعر.. من الرومانسية إلى الواقعية، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الزرقاء ـ 1985م.

5. الصوت - الكلمة الحرة، اللجنة الثقافية، دار القبس، عكا ـ د.ت.

6. قسطندي شوملي، جدلية الحياة والموت في شعر راشد حسين، 1987م.

7. كتاب التأبين، لجنة إحياء تراث راشد حسين، مطبعة الحكيم، الناصرة ـ 1978م.

الهوامش:

(1)- داعس أبو كشك، مقال: "بالدم نكتب لفلسطين"، نقلاً عن الشبكة العنكبوتية: موقع "تلفزيون الفجر الجديد"، نشر بتاريخ: 3 نيسان (أبريل) 2010م.

(2)- مجلة "العربي"، مقال: "راشد حسين. الاحتراق شعراً ووطناً"، عدد خاص بعنوان "وجع الذاكرة"، نقلاً عن الشبكة العنكبوتية: موقع دنيا الوطن (www.pulpit.alwatanvoice.com)، نشر بتاريخ: 1 نيسان (أبريل) 2010م.

(3)- حسين العودات وياسين الشكر، الموسوعة الصحفية العربية، الجزء الأول ـ بلدان المشرق العربي (سورية ـ لبنان ـ فلسطين ـ الأردن)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1990م ـ (ص.88).

(4)- تذكر الأكاديمية والشاعرة الفلسطينية د. سلمى الخضراء الجيوسي أن الفنان التشكيلي الفلسطيني كمال بلاطة أعد عام 1979م، كتاباً، تحت عنوان "عالم راشد حسين" The World of Rashid Hussein كتب فيه عدد ممن عرفوا راشداً أو عرفوا شعره، كان منهم إدوارد سعيد ومحمود درويش اللذان كتبا عن ذكرياتهما معه وسلمى الخضراء الجيوسي التي كتبت دراسة مطوّلة عن شعره. (موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الأول: الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م ـ (ص.195)).

(5)- د. نزار أباظة ومحمد رياض المالح، إتمام الأعلام (ذيل لكتاب الأعلام لخير الدين الزركلي)، دار الفكر- دمشق، ودار صادر- بيروت، ط2 نيسان(أبريل) 2003م ـ (ص.146).

(6)- ترجم راشد حسين مختارات من شعر الشاعر اليهودي حاييم نحمان بياليك إلى العربية، كما ترجم إلى العبرية بالتعاون مع شاعر يهودي، مجموعة من الأغاني الشعبية الفلسطينية، حملت عنوان (النخيل والتمر).

(7)- محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار العودة، بيروت، ط2/ 1994م ـ (ص.141 ـ ص.144).

(8)- سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الأول: الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م ـ (ص.195). ذكرت الجيوسي أن مجموعة "أنا الأرض لا تحرميني المطر" نشرت عام 1982م، بينما يذكر أحمد عمر شاهين في (موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين ـ ص.184)، أن هذه المجموعة نشرت عام 1976م وهذا ما يؤكده الشاعر راضي صدوق في كتابه (شعراء فلسطين في القرن العشرين ـ "توثيق أنطولوجي". ـ (ص.243)).

(9)- راضي صدوق، شعراء فلسطين في القرن العشرين ـ "توثيق أنطولوجي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م ـ (ص.243).

(10)- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، النسخة الالكترونية: (www.almoajam.org).

(11)- عز الدين المناصرة، ديوان راشد حسين، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، دار العودة، بيروت ـ 1987م، من مقدمة مجموعته الشعرية: ("أنا الأرض لا تحرميني المطر"، ط. بيروت ـ نيسان 1976م ـ (ص.5 و ص.6)).

(12)- المصدر السابق.
(13)- محمود درويش، عابرون في كلام عابر، مصدر سبق ذكره. ـ (ص141 ـ ص144).
(14)- المصدر السابق.
(15)- راشد حسين، ديوان راشد حسين، مصدر سبق ذكره. من المجموعة الشعرية: (أنا الأرض لا تحرميني المطر". ـ (ص25 ـ ص26)).
(16)- المصدر السابق. ـ (ص41 ـ ص43).
(17)- المصدر السابق ـ من قصيدة "ثورة على سفر"، (ص56).
(18)- رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشّعر والشّعراء، دار سعاد الصباح، الكويت ـ القاهرة، ط1 1992م. ـ (ص308).
(19)- راشد حسين، ديوان راشد حسين، مصدر سبق ذكره. من المجموعة الشعرية: (قصائد فلسطينية")، قصيدة "شموع دمشق". ـ (ص31).
(20)- المصدر السابق، من المجموعة الشعرية: (أنا الأرض لا تحرميني المطر". ـ (ص83 ـ ص84)).
(21)- رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشّعر والشّعراء، مصدر سبق ذكره. ـ (ص309).
(22)- المصدر السابق. ـ (ص317).

أهم مصادر ومراجع الدراسة:

ـ الموسوعات:

1. أحمد عمر شاهين، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، 1992م.
2. د. أنيس صايغ وأحمد مرعشلي وعبد الهادي هاشم، الموسوعة الفلسطينية، (القسم الأول)، 4 مجلّدات، إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق ـ 1984م.
3. د. سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الأول: الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ 1997م.
4. محمد عمر حمادة، موسوعة أعلام فلسطين من القرن السابع حتى القرن العشرين، (ج3)، دار قتيبة، دمشق ـ 1988م.

ـ الكتب:

1. حسين العودات وياسين الشكر، الموسوعة الصحفية العربية، الجزء الأول ـ بلدان المشرق العربي (سورية ـ لبنان ـ فلسطين ـ الأردن)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ـ 1990م.
2. راضي صدوق، شعراء فلسطين في القرن العشرين ـ "توثيق أنطولوجي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ 2000م.
3. رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشّعر والشّعراء، دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة ـ ط1: 1992م.
4. عز الدين المناصرة، ديوان راشد حسين، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، دار العودة، بيروت ـ 1987م.
5. محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار العودة، بيروت، ط2/ 1994م.
6. د. نزار أباظة ومحمد رياض المالح، إتمام الأعلام (ذيل لكتاب الأعلام لخير الدين الزركلي)، دار الفكر/ دمشق ـ ودار صادر/ بيروت ـ ط2: 2003م.

ـ المقالات:

1. داعس أبو كشك، مقال: "بالدم نكتب لفلسطين"، نقلاً عن الشبكة العنكبوتية: موقع "تلفزيون الفجر الجديد"، تاريخ النشر: 03 نيسان (أبريل) 2010م.
2. مجلة "العربي"، مقال: "راشد حسين.. الاحتراق شعراً ووطناً"، عدد خاص بعنوان "وجع الذاكرة"، نقلاً عن الشبكة العنكبوتية: موقع دنيا الوطن: www.pulpit.alwatanvoice.com، تاريخ النشر: 01 نيسان (أبريل) 2010م.

ـ واقع الشبكة العنكبوتية:

1. موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي: www.adab.com
2. موقع صحيفة دنيا الوطن: www.pulpit.alwatanvoice.com
3. موقع مركز المعلومات الوطني الفلسطيني: www.pnic.gov.ps
4. موقع معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين: www.almoajam.org

عربٌ نُسمَّى

❑ فوزي فارس الشنيور

عَربٌ نُسمَّى وَالعروبةُ مَاءُ   وَمِن اسْمِنَا كَانَ الزَّمَانُ يُضَاءُ

نحْنُ الذينَ تفوحُ مِنْ أقدامِنا   حبقُ الغيومِ وأزهرٌ حمْراءُ

نمْشِي على النيرانِ حِينَ تُريدُنَا   أرْضٌ وحِينَ تريدُنا الْجوزاءُ

كُنَّا نئنُّ إذا تئِنُّ عِرَاقُنَا   واليومَ نَضْحكُ إنْ بكتْ صنعاءُ

يا وَيْلَنَا مَا عَادَ يَحْمِي أرْزَنَا   نَخْلٌ ولا يَحْمِي الترابَ سَمَاءُ

نَبْقَى نُحَدِّقُ في الجهَاتِ وكمْ أتَى   بالذَّنْبِ جَارُ الْبيْتِ أو نُدَمَاءُ

نَخْشَى اخَانَا وهْو يَجْلُسُ بيْنَنَا   وَلكُمْ يَجيءُ مِنَ الأخوةِ دَاءُ

نُؤذى وَيَغْتَصِبُ الْمَنَازلَ أهلُهَا   بجُنُونِهِمْ وَكَذلِكَ الدُّخَلاءُ

نَسْعَى إلى مِن نُطَخْوا بَدَمَارِنَا   إنَّ السَّعَادةَ لِمَنْ سَعَوا أُجَرَاءُ

نُعطِي وَنَحمِلُ للعَدوِّ حُقُولَنَا   في حِينَ تَقْتُلُ بَعْضَنَا الْبَيْداءُ

نَحْنِي وَكَمْ كَانَتْ عَمَالِقَةُ الدُّجَى   تَحْنِي الْجُسُومَ مَتى وكيْفَ نَشَاءُ

صِرْنَا بأَيْدِي غَيْرِنَا أرْجوحَةً   يُؤتَى بِهَا في خطْوةٍ وَيُجَاءُ

ولَّى مِنَ الْحُبِّ الْقَدِيمِ وفاؤنَا   وَعِمَادُ مَا يَبْنِي الْوِصَالَ وَفَاءُ

لا لَمْ يَدُمْ وَتْرٌ يُوحِّدُ هَمَّنَا   لو لَمْ تَصُنْ أمجادَنا الفَيْحَاءُ

فَمَتى سَنَنْهضُ مِنْ سَريرِ رُقادِنا   فَالقُدْسُ تُنحَرُ وَالبَقِيّةُ شَاءُ

***

يا للعُروبةِ يا بلاداً لمْ تَعُدْ   واوائُهَا تَهْتَا بِهِنَّ الرَّاءُ

دَخَلَ الخَريفُ إلى مَسَاكِبِ جِسْمِهَا   فَغَدتْ كَمَا لو أنَّهَا جَرْداءُ

لَمْ يَخْزِهَا أنْ تَستَحِلَّ جَمَالَهَا   ويأنْ يَعُقَّ حَليبَهَا الأبْنَاءُ

نامتْ على دَرَجِ الهَوانِ كأنَّهُ   سُرُرٌ لَهَا ووسَائِدٌ مَلْساءُ

ذوتِ الحَدائِقُ مِنْ خِيَانةِ بَعْضِهَا   فَتَلَى وكَمْ قتلَ الجَمَالَ وَبَاءُ

فَقَدَتْ جَداوِلُها الغنيّةُ نُزْهَا   والشيءُ يُظْهِرُ ضِدَّهُ الأشياءُ

بهتتْ فلا جَرَسُ الصَّهيلِ يَحومُ في   جَنَباتِهَا ولا تَتَوَاثَبُ الأضواءُ

نسيتِ القَناديلَ الّتي شَهقَتْ بِهَا   فكأنْ لمْ يَكُ للكِرامِ عَطَاءُ

تَرَكَتْ دروبَ الوردِ في خَطواتِهَا   ومِنَ الدُّروبِ غَيَاهِبٌ وبُكَاءُ

عَطّلَتْ أصَابِعَهَا فأوّلُ إصْبَعٍ   خَشيَ الحَنينَ وآخَرٌ جَذّاءُ

رَحَلتْ عَنِ النَّبْعِ الكَثيفِ فَغَادرَ العُصْفُورُ سَاحِلَهَا وولّى المَاءُ

فَرِغتْ مِنَ الذَّهَبِ الثّمينِ كأنَّهَا   صَدَفٌ ومَا كَانتْ بِهِ أشْيَاءُ

خَانتْ بِغيرِ تَأسُّفٍ أبوابَهَا   ومصيبةٌ أنْ خَانتِ الخُفَرَاءُ

تَتَنَاقَضُ الأصْواتُ في صَيْحَاتِهَا   حيناً وحيناً تَختفي الأصْدَاءُ

جَلَبَتْ لَهَا المُستَعْمِرينَ فَغَرّدَتْ   خُطُبٌ بِهَا وَتَنَاسَلَتْ أرْزَاءُ

لحقَتْ بِقَاتِلِهَا وأيّةُ أمّةٍ   لَمْ تَلْتَحِقْ بالنّورِ فَهْيَ غُثَاءُ

***

يا شامُ يا زيتونةً في المُنتهى ... حَمَلَتْ وَيَذكُرُ حَمْلَهَا الأفياءُ

لَوَّنْتِ مَا فَتَنَ الجَمَالَ بريشةٍ ... وبكُلِّ لونٍ لألأتْ أنداءُ

أوقَدْتِ أجنحةَ الصَّبَاحِ وإنَّهَا ... حُرِّيَّةٌ يَسْعَى لَهَا السُّجَنَاءُ

فَجَّرتِ بالغيْمَاتِ أوردةَ الشَّذى ... والغيْمُ تَفْضحُ سِرَّهُ الغَبْراءُ

وعَصَرْتِ مِنْ كَرَزٍ مَحَاصِيلَ الفِدَى ... حَمْراءَ تَحْسُدُ طَعْمَهَا الصَّهْبَاءُ

ونثرتِ أنواراً تُسَابِقُ بعضَهَا ... بَعْضاً كَمَا نَثَرَ الرَّبِيعُ شِتَاءُ

وَنَفَخْتِ نَايَاتِ الجِهَادِ بقُوَّةٍ ... حتَّى لتَحْسَبُ أنَّهَا دَأمَاءُ

وَبَذلْتِ مَا يَهِبُ البُحُورَ حيَاتَهَا ... ولكم يَعِزُّ البَاذلينَ عَطَاءُ

وعزَفْتِ بالحَقِّ النَّبيلِ ومنْ يَقُلْ ... حَقّاً تَزِدْ بخُصُومِهِ الأعْدَاءُ

لستِ الَّتي تَبْغِي الظَّلامَ وإنَّمَا ... أنتِ الَّتي للمُعْتَدِينَ زِنَاءُ

* * *

يا أمَّةَ الأحْرارِ إنَّكِ أمَّةٌ ... رَخُصَتْ وَتَرْخُصُ بالعيُوبِ ظِبَاءُ

أوْغَلْتِ في جهَةِ الضَّيَاعِ ومنْ يَضِعْ ... تَلْعَبْ بِهِ الأهْوالُ والأنْحَاءُ

صَدِئَتْ بكِ الأنْهَارُ حيثُ تلوَّثتْ ... فيهَا الزُّهُورُ وسَادتِ الأدْواءُ

وَمَشَيْتِ في كُتُبِ الهَشِيمِ كَمَا مَشَتْ ... بِيدِ الفيَافِيْ وَاحَةٌ خَضْرَاءُ

وأتيتِ مَرَّاتٍ بأشرعةِ الدَّيَاجرِ ثُمَّ قُلْتِ متَى يَكونُ ضِيَاءُ

ووقفتِ أجْزَاءً وَكُنْتِ بكلِّنَا ... وَطَناً، بِهِ تَتَجَسَّدُ الأجْزَاءُ

يا هَذهِ لِمَ قَدْ حَمَلْتِ لِشَامِنَا ... غَسَقاً تُحِيكُ خيوطَهُ البَغْضَاءُ

حَوَّلْتِهَا لِمَقَابِرٍ مَفْتُوحَةٍ ... ولَكَمْ تَعِيشُ قُبُورَهَا الأحْيَاءُ

أسرَجَتْ عَاصِفَةٌ تَرومُ حَرِيقَهَا ... وَلَقدْ يَخُونُ نَدى الصَّبَاحَ مَسَاءُ

ونشَرَتْ غرْبَاناً بِهَا لِتُشيعَ دَاجِيَةُ الرَّدَى وَلِتَكثُرَ الأشلاءُ

وجَزَيْتِ شَرّاً أنْ جَزَتْكِ بِوَرْدَةٍ ... تِلْوَ الورودِ وكَمْ يَجُوزُ جَزَاءُ

وَجَحَدْتِ بالفِعْلِ القَبِيحِ ثِمَارَهَا ... وبِمِثْلِهَا يَتَفَاخَرُ الشُرَفَاءُ

ونَوَيْتِ فُرْقَتَهَا وَيَخْسَرُ دَائِمَاً ... مَن لَمْ تَكُنْ لَهُ نِيَّةٌ بَيْضَاءُ

وَخَسِرْتِ أنْ بَيْتٌ مفَصَّلَةٌ لها ... يَمتَدُّ فيهَا لِلْحَمَامِ فِنَاءُ

وعَجِزْتِ أنْ تَبْنِيْ مَجَاديفَ السَّنَا ... مِنْ دونِهَا أوْ أنْ يَحُطَّ حيَاءُ

وَجَنَيْتِ فيهَا الأمْنِيَاتِ وحسبُهَا ... أنْ تَستَظِلَّ بِفَجْرِهَا الأرْجَاءُ

ما كُنْتِ تَنْتَشِرِينَ لَولا مَجْدُهَا ... بَجَعاً ولا اخْضَرَّتْ بِكِ الصَحْرَاءُ

□□

من يشتري دمي؟

□ عبدو سليمان الخالد

كمْ نعُدُّ الأرقام عند الحسابِ
ونُعيد السؤال بعد الجوابِ!

قد علِمْنا أنّ المَجازَ بيانٌ
فلماذا نغوصُ في الإطْنابِ؟

لم يعدْ للسؤال طَعْمٌ، ولكنْ
من تغابى فقد كفاه التّغابي

كمْ عيونٍ إلى المَدى شاخصات
لا ترى في الأنواء غيرَ الضبابِ!

وعيون مَحْسورة! تكتمُ الهمَّ،
وتُغضي عن الضّنى والعذابِ!

وإلامَ القلوب تدمي؟ وهذا
ملتقى النّزف في بطون الذئابِ

وجــــعٌ؛ لا يَهـــمُّ زيـــداً وعَمْـــرواً؟

وعتـــابٌ؛ هـــل يُـــشْتَفى بالعتـــابِ؟

* * * *

يـــا لَنـــا أمّـــةً! نعـــودُ إلى الماضـــي

بزَخْـــرفٍ مُلَفّـــقِ الأنـــسابِ

قـــد رَجَعنـــا إلى حُـــنينَ وبـــدرٍ

واحتكـــام الأزلام والأنـــصابِ

وأتينـــا سَـــجاحِ؛ نغنـــو لـــدَيها

وَهْـــيَ تُزجـــي الـــشّيطان في الإعـــرابِ

تتَجلّـــى علـــى مـــصائبنا الـــسّود

وتُـــذكي شـــرارة "الاحْـــترابِ"

ذهـــب الجَهْـــل بـــالعقول، وخَلاّهـــا

خَـــواءً مُغَلّـــقَ الأبـــوابِ

وتَعـــرّى المـــستورُ، إلاّ مـــن الكَيْـــد

وبَيْـــعِ الأقـــدار بالألقـــابِ

والعجيـــبُ العُجـــابُ تلـــك الحماقـــاتُ،

ومـــا تَفتريـــه مـــن أســـبابِ

أيُّ جيـــلٍ هـــذا الـــذي يَهـــدِمُ المَجْـــد

ويُـــودي بمـــا بنـــى للخـــرابِ؟

ثم يُدني إلى الرّحيل المطايا

وهْو أدرى بلوعة "الاغتراب"

هل دَرَى، يا ثرى، بأسرار حبْلٍ

جاهليّ يلْتفُّ حول الرّقاب؟

هل رأى في الظّلام عُرْيَ الأيامى

وهَسيسَ الأشباح بين القِباب؟

ما غَريباً إذا النّداءُ تلاشى

بين أنقاض أمّةٍ كالسّراب

دمُها بينها حرامٌ... حرامٌ

حلّلتْ سَفْكَهُ شَريعةُ غاب

في البراءات صورةٌ من سُخام

والصّلالُ الرّقْشاءُ مِلْءُ الثّياب

* * * *

ليتَ من يَشتري دَمي لبلاد

جرحُها مُبْتلى بظفر وناب

فرح الشّامتون لمّا رأوْها

تحت مَرمى أصلالهم والحَرابيّ

كيف لا ترشح السّماء دماءً

والأيادي مسكونةٌ بالحراب؟

مـوْطني؛ لـن يغيـب نجمُـك حتـى

يكتـبَ اللهُ حِكْمـةً للغيـاب

فيـك أمجـادُ أمّـةٍ، مـا كفاهـا

ألـفُ سِـفرٍ، وألـفُ ألـفِ كتـابِ

لـو أتـاك الزّمـانُ غثّـاً جَحـوداً

لا نُحنـي فيـك للنّـدى والسّحابِ

ليـت شِـعري! متـى يَطيـبُ هُجـوعي

والـدُّجى يَنجلـي بـصبحِ الـشّبابِ

سـوريا، لم تَـزلْ دمـاً يَعْرُبيّـا

مُغْرِقـاً بـالمعروف والانتـسابِ

يَتَـشظّى بـين الجهـات فِـداءً

طـاهرَ المُقْتـدى عَلـيّ الجنـابِ

كيـف لا أحمـلُ الـولاءَ إلى الحـشْرِ؟

فـإنّي مـن بعـض ذاك التُّـرابِ

وردةٌ مـن دمـي لكـلّ شـهيد

بـاع دنيـاهُ بالهُـدى والثّـوابِ

وردة مـن دمـي لكـلّ أبـيّ

لم يُـرِقْ كِبْـرَه علـى الأعتـابِ

وأرانـي مُعَتّـقَ الوجْـد بـالأرض

وقلـبُ الـشّآم أدرى بمـا بـي

فاعبَقي في الآفاق يا نفْحَةَ الحُبّ،

وهاتي بشائرَ الأحبابِ

واحضُني، يا شآمُ، أحفادَك الصيّدَ

وكوني أيْقونةَ المحرابِ

وعليكِ السّلامُ؛ مهوى صلاتي

وعلى منبر الوفاء خطابي

□□

أزاهير الرخام أوجاع القصيدة

□ خليل الموسى *

لَكَ الدرُّ يا وَعدُ يا زيزَفونُ...

لَكَ الدرُّ يا نائماً في سريرِ الرُّخامِ إذا أفرَجَتْ عن نِسَاءِ البَنفسجِ صفصَافَةٌ لاصطيَادِ النجومِ.. لِتَسْألها كَمْ مَضى من رِوَاياتِها لِلْغمَامِ.. كَلاَمٌ لقيسٍ وَلَيْلى عنِ الذكرياتِ التي أرْضَعَتْنَا ربيعَ السُّؤالِ..!!

لَكَ الدرُّ يا نائماً في الدَّوالي..

ويا فاتِناً حاصرتْهُ العُيونُ..!!

تَأَبَّطتَ أُنشودَةَ الوردِ حينَ امتلأْنا بَخوراً وعطراً..

وَلَجتَ بنا في غُموضِ الجبالِ إلى جهةٍ من جهَاتِ الهديلِ..

فَحلَّ الرَّبيعُ بحضنِ الخريفِ.. ونامَ الكثيرُ بحضنِ القَليلِ..

رجعْنا وَجعْنا..

هَرَبْنا وَضِعْنا..

إلى أيِّ طَروادةٍ سيلُودُ دَليلي إذا أفرجتْ في البَرَاري منازِلُ هيلينَ عَنْ نجمةٍ سَارِحَة...؟!

وَأيُّ أسيرَينِ مُنتصرينِ إذا أسَرَتْنا الطُّيُورُ.. إذا أسرتْنا اليَنابيعُ جنباً لِجنبٍ..

لَهَوْنا بماءِ الحياةِ.. شرِبْنا كما يشربُ الطَّيرُ..؟!

أيُّ الجهَاتِ سَبيلي إذا غَمَرَتْنا المرايا..؟!

وَأيُّ المصابيحِ في صلواتِ القَصيدةِ..؟! أيُّ المزاميرِ في كلماتِ المغنّي..؟! وأيُّ المعاني لِملحمةٍ طافحةْ..؟!

لَكَ الوَعْدُ يامَنْ تَهَجَّيْتَ أسئِلَةَ الكلماتِ على صَفَحاتِ الغيابِ.. طُرُوساً رأيتَ الحُرُوفَ الأسيرَةَ.. أُسْداً تُغيرُ على جُملَةٍ جَامحَةْ...

أُسُوداً.. وَتَطْحَنُ أنيَابُها في البراري عِظَامَ البَرَايَا إلى لَبْوَةٍ جَارِحَةْ...

إذا زَارَتْ هَرْوَلُوا طائعينَ.. وإنْ جَمَحَتْ خَضَعوا صَاغِرينَ.. وإنْ وَقَفَتْ وَقَفُوا بَيْنَ هذي الدِّيارِ وتلكَ الدِّيَارِ على طِفْلَةٍ نازِحَةْ....

وقفتَ كما يقفُ المبعدونَ.. كأنْ نياشينهمْ في البطاحِ سرابٌ.. مَضَوْا مثلما لَيلةُ البارِحةْ...

تَهجَّيتَ سِرَّ الكلامِ وأشعلتَ طَرْوَادَةَ القلبِ كي لا تخونَ الينابيعُ هيلينَ..

---

* شاعر من سورية.

كي لا تسيرَ بلا قدمين. تطاردها في المنام الوحوشُ.. وتشمخُ طروادةُ الموتِ في صرخةٍ نائحةْ...

تهجيتَ سرُّ الكلام

وسرُّ القصيدةِ: هلْ يكذبُ الشعراءُ إذا حاصرتهمْ عراةُ المعاني وسُدَّتْ عليهم منافذُ كانتْ خريفاً هنا ومنافذُ كانتْ ربيعاً هناكْ...؟؟؟!!

... وهلْ يكذبُ الشعراءُ...؟؟؟!!

أنا شاعرٌ مرَّ من هاهنا واحداً.. واحداً في الليالي. لهُ شجنٌ غجريٌّ وصمتُ رمادٍ.. وعينانِ من شجرٍ نائحٍ... ولهُ غابةٌ ليس فيها سوى شجرِ الذكرياتِ عن امرأةٍ شربتْ في الصباح دماكْ...

أنا ــ يا نديمي ــ ذبيحةُ لوزٍ تطاولَ حتى تراهُ المرايا انتشى واشرأبَّ يغازلُ صفصافةً خلعتْ رأسها ودنتْ من فؤوسِ اللغاتِ.. ملائكةً وشياطينَ...

شهداً ومراً .. هوى وهلاكْ...

أنا ــ يا نديمي ــ شهيدُ الكلام المندّى.. أسيرُ الحروفِ الغواني.. لجأتُ إليها أحاديثَ وجرٍ.

قراطيسَ عريٍ. يراعاً يسيلُ تواشيحَ عطرٍ كموجٍ تلاقى على الضفتينِ. وفي عالياتِ الرخام..

وليسَ لهُ من شهودِ المعاني شفيعٌ.. نبيذي حروفُ المرايا.. وشهدي منَ الكلماتِ اللواتي هجرنَ سريري.. ولي أربٌ في الليالي... يقولونَ: إني كبشٌ لهذا النهارِ.. ذبيحةُ فاتنةٍ هبطتْ من سريرِ الرغاب إلى قلْعَةِ الشهواتِ.. وليسَ لها من شفيعٍ سواكْ..

سوى جمرةٍ حضنتها يداكْ...

أنا عطشٌ يابسٌ يا نبيذي.. أنا عطشٌ للمرايا التي سحرتني ومرتْ.. أنا عطشٌ للقوافي التي أيقظتني ونامتْ هناكْ..

أنا عطشٌ للعذارى اللواتي نهبنَ الينابيعَ من دفترِ الذكرياتِ فجفّتْ سطورُ الفصول.. ونامتْ جذورُ الدوالي.. فكيفَ ألوِّنُ غصني إذا دهمتني احتفالاً بموتي عناقيدُها في الليالي..!!!؟؟

وكيف أسيِّجُ ذاكرة الشرفاتِ.. أفضُّ بكارةَ دالٍ دليلٍ ..!!؟؟ أنا عطش للمرايا التي سحرتني ومرتْ.. فكيفَ أعلِّبُ أكذوبة الشعراءِ..!!!؟؟ وكيفَ يصيرُ مدادي رماداً..!؟

وكيفَ يصيرُ الرمادُ..!!!!؟؟؟؟

وهل يكذبُ الشعراءِ..!!؟

هو الوردُ ــ يا شهريارُ ــ دماء العذارى.. فكيف أخبِّئُ حزني عنِ النائحاتِ..!!؟ وكيفَ أوزِّعُ صبري على الطرقاتِ لهذا اليتيم وذاك المتيَّم..!؟ كيفَ أبيعُ دليلي لتجارِ عينيكِ يا شهرزادُ..!!!؟؟

أنا عَطَشٌ سرمديٌّ.. إذا مرَّ في خاطري نبعُ وردٍ تحوَّلتِ ورداً.. وإن رافقتني الجبالُ كحراسِ غيمٍ فإنَّ اللغاتِ تخبِّئُ أسرارها في الدوالي وتمشي إلى جانبي امرأةً للمرايا وذاكرةً للنبيذ.. وإنْ رفعتْ جثةً تحت رأسي ورأسي بلا طبقٍ ذهبي وصاحتْ مفاتنها للملوكِ السكارى: خذوه جنازةَ وردٍ.. ذبيحةَ خمرٍ شهيٍّ.. دماً للجواري.. رؤى للملوكِ الملوكِ.. شموعاً لمنْ لا يرى فاتناتِ الحجابِ..

فمنْ أينَ يا سيدي جاءَ هذا الخرابُ؟.. ومن أين يا سيدي كانَ هذا الحطامُ..!!!؟؟

... وهلْ يكذبُ الشعراءُ..!!؟

هيَ الوردُ يا شهريارُ.. أنا ما سألتُ الصباحاتِ عنها إلى أينَ تأخذني..!؟ كيفَ سلّمتُ نفسي إليها أسيراً فماتتْ مفاتنها بالليالي القصيرة..؟ من أينَ تأتي الحكاياتُ..؟ هلْ..؟ ولماذا..؟ متى..؟ أيُّ سرٍ وأيُّ الجهاتِ تصيرانِ فخاً لشمشونَ!! هلْ كنتُ العوبةً في يديها..؟ تعيدُ إليَّ نهاري لتسلبَ مني ربيعي.. شراعاً وجسراً ليعبرَ من شجرِ الذكرياتِ أسيرٌ إلى شجرِ الذكرياتِ..؟ وهلْ كنتُ في سفرٍ دائمٍ يا نديمي..؟ وهل في كتابِ المرايا سوى امرأةٍ لا تبوحُ بأسرارها للشواطئ..؟ هل في كتابِ البساتينِ إلا نديمٌ يعيدُ لماءِ المواويلِ أعراسها ويَعدُ لعري القصائدِ مائدةً من خمورِ العذارى سواكَ..!!؟؟

... وهل يكذبُ الشعراءُ..!؟

أنا ـ يا نديمي ـ لربّانِ هذا الأسيرِ شراعُ هوى للحروفِ التي أيقظتني.. أنا سفرٌ دائمٌ في الفصولِ.. ولي لغتي.. لي هوايَ.. ترانيمُ مملكةِ الصبوةِ.. ولي من بناتِ الهديل إذا خذلتني المرايا وخانتْ مدادي الدفاترُ إزميلُ حرفٍ يعيدُ الربيعَ إلى شرفاتِ الرّوابي.. يعيد الليالي حكاياتِ عريٍ ونارٍ.. يعيدُ الرخامَ ثلوجاً وزهراً.. ويجمعُ منْ شفتيْ شهرزادَ رضابَ الكلامْ...

□□

حوارٌ مع دمشق

❑ نديم الخطيب *

داعبتُ الأحزانَ الململومةَ

بين ضفائركِ البكرِ ،

والخوفَ المُشرعَ في شفتيكِ .

وهممتُ لأخطوَ . .

نحوَ الألقِ المسكونِ

بمخدعكِ الخجلانْ

تستوقفني دقاتُ القلبِ المبهورِ

فأعدُّ الأنفاسَ ،

وأحبسُها ،

كي تهدأَ ثائرةُ النشوةْ .

*　　*

منذُ طفولتنا . .

نمتشقُ الريحَ . . ونذروها

منذُ طفولتنا . .

نلهو بشعابِ الأحلامِ المنثورةِ ،

فوقَ مسالكنا

منذُ طفولتنا . .

كنّا معنىً واحدْ

ماذا حلَّ بنا في هذا الزمنِ العائبْ . ؟

هل كنّا وهمَينِ لحلمٍ غاربْ . . ؟ ؟

*　　*

ضحكتْ قبّرةٌ منّي ،

وأنا أتعكزُ ظلّي

ظلّي يتلاشى ،

وأنا أمضي ..

لن أسقطَ قدامَ القبّرةِ الكسلى ،

في المنعطفِ الثاني . .

لا بأسْ .

لن يرمقني في الليلِ

سوى خجلي .

*　　*

---

* شاعر من سورية.

يا ذاتَ الطرفِ الواجمِ

من يصنعُ لي عكّازاً آخرْ ..؟

من يضعُ يدهُ بيديَّ لأنهضْ ..؟

وأنا والحقُّ ،

عزوفٌ أن أكملَ هذا الدربَ الحائرْ .!

* *

يا لغزاً داخلَ لغزٍ ،

منسياً في شرفاتِ العتماتْ

هل أنتِ الماضي ..؟

وأنا ابنُ اللحظةِ ،

ابنُ الثانيةِ المثقوبةِ

من سهمِ الزمنِ الآتي ..؟؟

□□

تَبَّتْ وتَبَّ وتَبُّوا

□ أحمد محمود حسن *

تَبَّتْ، وتَبَّ، وتَبُّوا كُلُّهُمْ عَدَدا ... لمّا مَآلُهُمُ الجَمرُ الّذي اتَّقَدَا

يَصلَونَ في الشّام نارَ الحَقِّ مُوصَدَةً ... وفي جَهَنّمَ يُصلَونَ اللّظى أبَدَا

لو أنَّ إبليسَ لَم يعبُدْ غَوَايَتَهُمْ ... في بابِ جامِعَةِ الأعرابِ ما سَجَدا

جاؤوا بدينٍ لو أنَّ اللهَ يقبلُهُ ... ما كانَ أنزَلَ في قُرآنِهِ المَسَدَا

أو كانتِ الشّامُ قَدْ شَقَّتْ صَحَائِفَهُ ... ما هَكذا الدِّينُ، إنّا نعبُدُ الأحَدَا

بَلْ هَذِهِ فِتنَةٌ أدلَوا لِمُلْتَقِفٍ ... وَوَلّفوا الكُفرَ حتّى صارَ مُعتَقَدا

كُلٌّ يُصلّي على رَبٍّ يُنَاسِبُهُ ... فَعِنْدَهُ رُبّما يلقى الّذي افتَقَدا

يُعفّرونَ بأوحالٍ جِباهَهُمُ ... ويَظهَرونَ على شاشاتِهِمْ سُعَدا

يُقَدّسُونَ (صرامي) شَيخَ فِتنَتِهِمْ ... ويأمَلُونَ لديهِ العَونَ والمَدَدَا

أنْ يَعبُدوا صورَةَ الشّيطانِ أفهَمُها، ... أمّا ابنُ عاهِرَةٍ قُلّي: متى عُبِدا؟!

ما فاجأتني مِنَ الأعرابِ زَنْدَقَةٌ ... فما عَرَفتُ لهُمْ عَقلاً ولا رَشَدَا

مِنْ بينِ أفخاذِهِمْ تَجري كرامَتُهُمْ ... واللهِ ما جِئتُهُمْ بالعُهرِ مُنتَقِدا

---

* شاعر من سورية.

ولا قرأتُ على أسماعِهِمْ عَتَباً ... ولا تَرَجّيتُ من مُرّانِهِمْ قَصدا

ولا تأمّلتُ خيراً من نعاجِهِمُ ... مَنْ تُرضِعُ الذئبَ لا لن تُرضِعَ الوَلَدَا

لَكِنْ سَلَحْتُ عليهِمْ مُنذُ أنْ وُضِعوا ... على العُروشِ إلى أنْ شَيَّخوا حَمَدا

ظَنَّ ابنُ آوى بغيلِ الأُسْدِ مَسكَنَهُ ... وَيْلُ امِّهِ مَنْ أتى في غِيلِهِ أسَدا

أسرَرتُ للشامِ حُبّاً لا ضِفافَ لَهُ ... وَكَمْ يُسِرُّ إلى فَيحائِهِ بَردى:

انَّ الثَّرى تُنبِتُ النّارنجَ تُربَتُهُ ... هُوَ الثَّرى يُنبِتُ الأطهارَ والشُّهَدَا

تسري دمشقُ إلى العلياءِ صاعِدَةً ... ويَخسِفُ اللهُ مَنْ في ضُرِّها اجتَهَدا

بَغَتْ ثمودُ فَلَمْ تُنظَرْ إلى أجَلٍ ... والشّامُ لَنْ تُمهِلَ الباغي، إذا اعتَقَدا

أحفادُ يُوسُفَ مَنْ قالَ الإلهُ لَهُم: ... كُونوا الأبابيلَ عامُ الفيلِ قَدْ وَفَدا

أبو رِغالٍ على رأسِ القطيعِ، وَكَمْ ... أبي رِغالٍ وراءَ الثُّلّةِ احتَشَدَا!!

هَلْ تَرهَبُ الشّامُ مِنْ أفيالِ أبرَهَةٍ ... وَكُلُّ زاوِيَةٍ شِبلٌ بِهَا رَصَدَا؟!

(نامَتْ نَواطيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعاليِها) ... ولا حُماةُ دِمَشقٍ جَفنُها رَقَدا

إلاّ دِمَشقَ فَلَمْ يَسلَمْ لنا قُدُسٌ ... مَنْ لمْ يَحُجَّ إليها اليومَ حَجَّ غَدا

□□

معركتي الأبدية

□ عبد الرحيم حسو *

في كل أطوار معركتي لعب أدوار

وجهودْ

مضطرم الحشا من حَرّ أخبار

وحمّى ردودْ

لحمي معضود

عظمي منضود

يومي معدودْ

سهلٌ هواكِ سلكُ هلاكِ

طريق مورود

طارق مردودْ

طيف خيالك يُطبق على صوتي

بإحكامٍ

سمع مسدود

صمم موصود

صائت مصدود

ما صرفَ الهوى في مثل صرفه من صدود"[1]

كفي عن طحن لحمي

وعظامي

التزمي لله حدودْ

أيطوفُ الطيف بأجنحتي

ويصعّر لي وجهاً

وخدودْ"[2]!

فكم هو ناكر معروفٍ

جحود

ما لقلبي على قلبه

صمودْ

قلبي ينقضّ عليه ويرتد

خاوياً

وتارة أخرى

إليه يعودْ

وأخرى تلو أخرى

فينفضّ عنه

في كلّ أخرى

هاوياً

فلا كائناً كان

---

* باحث من سورية.

[1] إشارة إلى أدوار المفسدين وجهود المصلحين.

[2] إشارة لمعارضة صماء لا تسمع صوتاً ولا نداء.

لا أثر ولا وجودْ[3]

هلك عني في قبضه جلّ جنودْ

أنت كنز آلامي

ما أبقيتِ لكنز أموالي نقودْ[4]

أنت سر آلامي

ما أبقيتِ لسير آلاتي وقودْ

أبقيتني بطلاً مضنى

بكثير قيام

وقليل قعودْ

أطعنتني من أمامٍ

بطعنات النهودْ

ومن خلفك أيضاً

ببعضِ ثقالْ

من طعنات النجود[5]

قصدي عشقٍ

ملءَ حياتي

فقطعتِ سبيل الماء المقصودْ[6]

هل لي من فيضك

لو غيض

فسعيرك بي كسعير

في عود

هل لي إطفاء بالإفضاء إلى فعل

لا بوعود تترى

وعهودْ

كشف الغموض

العنوان:

إشارة إلى تطاول القتل والعنف والإرهاب وامتداده في بلدنا الذي كان يصدح بأنغام الوئام وألحان السلام.

الموضوع:

بحث بصدق عن سلام آمن يعيد إلينا أمننا وأماننا الذي تحول بفعل العنف الطاحن إلى طيف من خيال حالم أصبح قيلاً في خبر كان بعد أن قلناه وعشناه ردحاً طويلاً.

---

[3] إشارة إلى أن الطيف يطوف ويطير بجناحيه (فهو مخلوق خياله ولولاه لما كان الطيب أصلاً) ومع ذلك فهو غير عابئ ولا آبه له (كمن يستنزف طاقات بلده بجرمه وإجرامه).

[4] إشارة إلى شبح الإجرام الذي يظهر فجأة في كل مكان ثم يختفي هارباً متخنساً.

[5] أي ليس من أمل البتة في راحة والحالة هذه، بل إقبال على فقر وغلاء.

[6] إشارة إلى ما تصيبه خلفاً بثقال أردافها (نجود)، (وأماماً بنهودها).

سلاماً دمشق

□ أيمن أبو الشعر *

سلاماً ـ مواعيدَ قلبي ـ دمشقُ
أنا الياسمينُ الحواري وجوريُّ خدِّ النهارِ
شميمُ الندى في ترابكْ
وتهويمة العشبِ بعدَ المَطرْ
نارنجُ داركْ
إذا ما تَمرَّى بضوءِ القَمرْ
قناديلُ كبّادِكِ الحلوِ عندَ السَحرْ
مواعيدُ خصبيكِ في النبضِ برقُ
لفجرٍ جديدٍ وشعبٍ سعيدْ
بزندٍ بلا مطرقاتٍ
يَدُقُّ الحديدَ الرؤى إذ يَدُقُّ
سلاماً ـ مواعيدَ قلبي ـ دمشقُ

نزفتُ ارتحالاً كثيراً
ومتُّ احتمالاً كثيراً
وبرعمتُ وسطَ الزنازين حتى
تمنيتُ أُنساً بوحش البراري
لكي يكبرَ الطفلُ فُلاً وظِلاً بوهجِ الشعارِ
فكم قاتلوني لكي أنزعَ الصخرَ من ساحليهْ
لتنموْ مكانَ الصخورِ الطحالبْ
وكم ساوموني علَيهْ
ليغزوْ العصافيرَ سربُ العقاربْ
فعلقتُ روحي بكلتا يديهْ
وسطرت خفقي على راحتيه
ولكنّني حينَ قالوا: لنصفين طفلُ الهوى فليُشقُ
هتفتُ احتراقاً خذوهُ انعتاقاً سليماً مُعافى
سيشتدُ يوماً ويهديهِ عِشقُ
وما كانَ بيني وبينَ احتضاري
سوى مجدِ عينيكِ يُعليهِ برقٌ يُجليهُ أفقُ
سلاماً مواعيدَ قلبي دمشقُ *

حنانيكِ هل تذكرينَ التياعيْ ورفضيْ
وعندَ الحواجزِ القفرِ جُرحي ونبضيْ
إذا باتَ جوري روحي من النزفِ أبيضْ
وإن ياسمينُ البياضِ المُندّى أريجاً، عقيقاً تبدّى
بفصنِ الهوياتِ كالنارِ أومَضْ
وإن كانَ جفنيْ من القصفِ أغمَضْ

* شاعر من سورية.

ترى تعرفينَ انتصارَ انكساري
إذا جئتُ عطرا
بعيداً عن اللون عندَ الحواجزْ
وحُباً وطُهرا
بعيداً عن اللون عندَ الحواجزْ
وحُباً وطُهرا
يفوحُ الصلاةَ انتماءْ
لهذي الرماءْ
فربٌ استطعتُ الوصولَ ارتعاشاً وصبرا
إلى حشرجاتِ الوداعِ النِداءْ
وبينَ الشهيقِ المُكابِرْ
وبينَ الزفيرِ المُغادِرْ
سآتيكِ بوحاً مُغايِرْ
وأمتدُّ جسرا
لكي يورقَ الخضبَ في القلبِ دفقْ
سلاماً ـ مواعيدَ قلبي ـ دمشقْ

ولستِ المُسمّى حدوداً فأنتِ المُرادْ
تضاريسُ قلبي وينبوعُ حُبي
ونبضُ السَّنا في عروقِ البلادْ
وشعرُ الزمانِ بماءِ الذهبْ
مقاديرُ مجدِ الهوى أن تكوني
غماماً على خارطاتِ اللهبْ
فأنتِ العديَّةُ حمصُ
وكم ليْ بها من نَدامى
وكم ليْ بها من أرَبْ

وأنتِ حماةُ الطهورْ
تبثُّ النواعيرَ تاريخَها في أنينِ الخشبْ
وأنتِ التي عاجُها برجُها تاجُها في رجائي حلبْ
وفي الأفقِ غيمٌ سيكفي لرعدِ الحسابْ
وفي الوقتِ وقتٌ سيكفي لفتحِ الكِتابْ
وفي الأرضِ حقلٌ لقمحِ العَتَبْ
فهذا زمانُ الضِمادْ
أوانَ التنادي لوأدِ الأوارْ
وليسَ التنادي لجمعِ الحطبْ
فيا مَنْ سلكتُمْ دروبَ الغَضبْ
رويداً على عنقِها الغضِّ كم عانقتكمْ
بأهزوجةٍ مِنْ بريقِ النقاءْ
رويداً على نهدِها البضِّ كم أرضعتكمْ
رحيقَ الوفاءِ ندى الكبرياءْ
أنا أنتَ يا قاتِلي في جنونِ الرماءْ
وأمي التي وزَّعتْ بيننا لقمتينِ
على سُفرةِ الفقرِ أمُكْ
وكلُّ صباحٍ وكلَّ مساءْ
تُغني البراءةَ في وجنتيكْ
تُصلي كثيراً لكي ينبتَ الظلُّ في شاربيكْ
وأنتَ الخيارُ.. حبيبات لها إنْ تَرِقْ
وأنت الخيارُ.. دماراً لها إنْ تَعُقْ
وأنتَ المُسجّى على حُفرتينْ
سواءٌ إذا متَّ للقلبِ حَرَقْ
سلاماً ـ مواعيدَ قلبي ـ دمشقْ

يعيدُ الشتائيُّ وسطَ التضادْ
كلاماً يُماثِلْ
بكلِّ الإداناتِ حتى الفواصِلْ
فبعضٌ عويلٌ وبعضٌ صدى:
همو الشوكُ
همو الضنكُ
همو الفتكُ
فمن هُمْ هُمو؟
بموتِ السُدى
سوى كُلكمْ أنتمو
جراحٌ هنا مثلُ سربِ الجرادْ
وأشلاءُ زنديكِ في كلِّ وادْ
وجمرُ الثعابينِ تحتَ الرمادْ
وشتلاتُ نارٍ ستُفني وتفنى
وأنيابُ ثأرٍ بلحم القرابين تلهو
ولن تبقيَ النارُ فينا شُحوماً ودُهنا
توقفْ قليلاً وفتِشْ عن الدودِ بينَ السنابلْ
وغُصْ بي عميقاً إلى النسغِ سائِلْ
لماذا أوانَ اقترينا من النطق ضجَّتْ طبولُ القبائلْ؟
ومن ذا يغُني حداءَ القوافِلْ؟
إلى أين تُفضي شريعاتُ غابٍ قتيلاً وقاتِلْ
إذا كانَ عربونُك المَهرُ خضباً
يُراقُ انسكاباً بلا أيّ معنى
جواباً سيغدو سؤالا
زُلالاً تراهُ سُموماً

سُموماً تراها زُلالا
ونصلاً حلالا
وريداً يُحزُّ
نساءً رجالا
فمن أيِّ عرسٍ تبوحُ الأناشيدُ لحناً وبالا
لقد كنتُ ضدَّ المساحيقِ، تنساحُ عندَ الصباحات تبلى
لأني أرى وجهَكِ الطلقَ أبهى وأحلى
وضدَّ الصناديقِ في حاشياتِ الطغاة
تميسُ دلالاً، وتُخفي نصالاً، فتغتالُ طفلاً وتلتاعُ ثكلى
لأني أحبُّ صفاءَ المرايا
وما كانَ في القلبِ في النطق أجلى
وكم خامرتني سعاداتُ وهمٍ بفجرٍ شهيّ
وطفلٍ بهيّ وما كنتِ حُبلى
ولكنني أجمَعُ الزيتَ وسْطَ القناديلِ كيما
تمرّ المواكبُ رَغمَ الظلامْ
لتفضيْ إلى شارعِ الشمسِ كلٌّ لهُ من شُعاعٍ حُسامْ
ولكنّما الوحشُ عندَ المفازاتِ فحَّ المواقيتَ حِقدَ السُخامْ
وها إنني اليومَ لا أستطيعُ السكوتْ
وها إنني اليومَ لا أستطيعُ الكلامْ
فإن قلتُ: لا للنزيفِ العراكْ
سينفض عني جميعُ الذينَ ارتموا في الشراكْ
وسيفٌ يراني هنا
وسيفٌ يراني هُناكْ

أنا نحلة الحبِّ آتيكَ جسراً وكلي جرابْ
بعينيكَ جَفني مُدمّى وظهريْ بكفيكَ يُرمى
وصدري خَرابْ
وبينَ الدموعِ وبينَ العَذابْ
أنا الرمشُ،
أنا النعشُ،
أنا الرفشُ
وأنتَ الذي قد يهيلُ الترابْ
فإن قاتلتْ راحَتي ساعِدي
أنا كيفَ أمتد من جلديَ الواعرِ
إلى عظميَ الصامرِ
ولا أعبرُ الجرحَ في لحميَ الخامرِ
وما زلتُ شوكاً بحلقِ الضياعْ
وحُلمي سيبقى شهيَّ الصراعْ
وأوليسُ لما يَزلْ في كياني اليراعْ
لوشمِ التحدي بزندِ الزمنْ
وليس الضَياعْ
على مركبٍ لستُ أدري لِمَنْ
وعندَ الموانىِ فردتُ الشراعْ
لكي يُبحرَ الرَيْعُ نحوَ الحياة

فقـال العُجـالى إلى المـا وراء: نخـيطُ الـشراعَ الشآميَّ كفنْ
أنا أدركُ اليومَ أنَّ الذينَ استحالوا
رؤىً في جُفونِ الرمالْ
لنا لنْ يعودوا سوى ذِكرياتْ
وأشلاءَ مَنْ حلقوا في كوىً فاغِراتْ
وشاحاً غدوا خلفَ شطِّ المَنالْ
فكرمى لأطفالهم حينَ يُدمي السؤالْ
علينا ابتكارُ اللغاتِ التي لو تقالْ
لها يَستجيبُ المُحالْ

إذا كنتَ حقاً تريدُ التماهي بزهوِ الفَنَنْ
لكي يخصبَ الكرمُ رغمَ المِحنْ
فدعْنا نداوي ثخينَ الجراحْ
قبيلَ انتشارِ العَفَنْ
أنا أنت يا قاتلي في جنونِ الزمن
وماذا سنجني إذا ما ربحنا انتصاراً دماراً
عروسَ الدِمَنْ
وكلُّ المُنى؟؟ إنْ خَسِرنا الوطنْ!

□□

الناقة ..

□ محمد أحمد معلا *

خرج أنس محبطاً وناقماً، فبعد ثلاثة أيام من مراجعة وتسويف وانتظار أعطوه ثلاثة وعشرين دولاراً بدل المئة دولار المسجلة في القائمة، فكر: يا تجار السياسة، أيها المنافقون الكذبة، كانت شاشاتكم تعبئنا بالخديعة والكذب، وتصوّر لنا أن اللاجئ سيستقبل بالترحاب والإكرام وكأنه عروس تزف، وما أن وقعنا في الفخ حتى أخذتم تعاملوننا معاملة الكلاب الشاردة، أحس بالإهانة والقهر كسيد حر يتحول في غفلة من الزمن إلى عبد يتاجر به كسلعة، ما كان يتصور ولو في الخيال إمكانية أن يأتي عليه يوم لا يستطيع فيه أن يطعم عائلته وبوفرة ما يشتهونه من طعام، ويلبسهم ما يعجبهم من لباس، وما كان في ظنه أن يأتي عليه يوم يترك فيه بيته الواسع ليتقاسم غرفة واحدة مع ثلاث عائلات، كان بوده لو مزق تلك الأوراق النقدية وقذفها في وجه ذلك المنافق اللئيم الذي يبني ثروته من سرقة مساعدات اللاجئين، لكن الواقع المر الذي يعيشه مسكه وأجبره على الاحتمال، فأبوه وزوجته وولداه بأمس الحاجة لهذه المساعدة رغم تفاهة المبلغ، وصل إلى مشارف ذلك المكان اللعين الذي أطلقوا عليه اسم المخيم وهو يحمل ربطة خبز وكيساً فيه قليل من معلبات، رأى أباه واقفاً شارد النظرات فاتجه نحوه، وانسل ابنه من بين الصبيان وهرع إليه قائلاً: أبي انتقلنا.

وقف يسأل ابنه باهتمام: انتقلنا.. إلى أين؟.

أجاب الولد: إلى هناك ـ وأشار بيده إلى غرب المخيم ـ جدي يعرف.

انتبه والده إليه فاقترب وقال: جئت يا أنس؟ الحمد لله على السلامة!.

أجاب أنس: سلمك الله يا أبي، لكن ما الذي يقوله أحمد؟ ماذا حدث؟ هل أزعجكم السافل؟.

أجابه والده: لا أبداً يا بني، لكني عثرت على مكان أفضل، لا مشكلة إلا في المياه وأنا سأتكفل بنقله من المخيم، اتبعني وسوف ترى.

سار أنس خلف والده وهو يفكر في ذلك الرجل المقيت الذي قاسمهم مع عائلته وعائلة أخرى الغرفة، كان رجلاً سافلاً متقلب المزاج سيء الطبع، مرة طيع في يد امرأته كالعجين، وتارة حاد كالسكين، يمد عينيه إلى النساء بشكل فج ووقح، وكانت زوجة الرجل الطيبة، والتي تعاملت بصداقة وود مع أم أحمد منذ أن رأتها، تلاحظ شذوذ سلوك زوجها فتحاول لفت نظره وإعادته إلى الطريق المستقيم، فيضربها ويكيل لها أقسى الشتائم بأقذر الكلمات، ومنذ خمسة أيام رأى أنس

---

* قاص من سورية.

نظرات ذلك الرجل الفاسقة نحو زوجته أم أحمد، فاشتعلت روح العداء بينهما وكادت المشاجرة تتحول إلى إراقة دم لولا تدخل نزلاء الغرفة المقابلة وفك الاشتباك.

سأل أنس: أبي إلى أين تأخذني؟ ابتعدنا عن المخيم كثيراً.

أجاب الوالد: أمتار ونصل.

وقال أنس: أبي بالله عليك، أزعجكم السافل بغيابي أليس كذلك؟.

أجاب الوالد: قلت لك لم يحدث شيء جديد إطلاقاً، لكني لم أعد أتصور هذا الرجل الخبيث، مجرد رؤيته صارت تزعجني، ومنذ مشاجرتكما ما كنت أضيع وقتاً كنت أبحث عن مكان بديل.

قال أنس بحقد: هذا السافل! ولماذا لا نهجّره من الغرفة وهو المعتدي بدل أن يهجّرنا؟.

قال الوالد: كن عاقلاً يا أنس، إنه شرير، ألم تر نظراته الشيطانية؟ نعم يهجّرنا، أما سلبنا غيره وهجّرنا من بيتنا؟.

قال أنس بغضب: لكني أستطيع قتله، أنا أقوى منه وكل المقيمين في المخيم يكرهونه ويلاحظون شذوذه الواضح.

قال الوالد: أنس! ربما أنك أقوى منه، لكن أعلم أن الأكثر شراً يغلب في العادة وليس الأقوى، ثم أقول لك، هربنا من بلدنا لننجو بأنفسنا، تجنبنا الفتنة الكبرى في ديارنا، وخسرنا ممتلكاتنا لنبقى براء من أي إثم ودم، وهجرنا بلدنا على كبره لا لنقيم حرباً في هذه الغرفة الصغيرة الملعونة.

أرخى الولد يد أبيه، وجرى الأمتار القليلة ليتوارى يمين الطريق الترابي الضيق فيغيب عن الأنظار، لم يستطع أنس أن يمسك رجليه فأسرع مستكشفاً المكان الذي اختفى ابنه فيه، رأى منخفضاً ورأى زوجته في وسط المنخفض، ابتسمت له وقالت: أهلاً.

تجاوز زوجته وتقدم مستطلعاً غير مصدق ما يراه، ودون أن يقول شيئاً وخلفه والده، رأى أنه أشبه بغار صغير جدرانه فيها نقر وحفر وبروزات صخرية، لكن الغريب أن قسماً ضيقاً من سقفه كان وكأنه مصبوب بالإسمنت، قال: أبي ما هذا؟ قبر أم غار أم حفرة أم وكر... لا أعرف ما أسميه، ما هذا؟.

أجاب الوالد مدافعاً: لا يا أنس، هذا ليس قبراً، ألا ترى المدخل؟ ثم هل كانت المساحة المخصصة لنا في الغرفة أوسع من مساحة هذا الكهف؟ بالتأكيد لا، هنا أوسع لنا من الغرفة بضعفين على الأقل.

علّق أنس: لكن... لكن يا أبي إنه أشبه بنفق تحت الأرض، ولا باب له.. وأي أمان فيه؟ حتى أننا لن نأمن على أنفسنا من الوحوش والأفاعي.

أجاب الوالد: من هذا اطمئن، لقد بحثت وعثرت على أخشاب جئت بها وستصلح لإقامة باب.

وقال أنس: وإن أمطرت ماذا سيكون حالنا؟.

قال الوالد: نحن في أول الصيف، وحتى يأتي الشتاء فرج ورحمة، ولكل ساعة ملائكتها، ثم لا تنس: نحن هنا أحرار ولا أحد يزعجنا، ماذا تقولين يا أم أحمد؟.

قالت المرأة: هنا أفضل لنا ألف مرة، يكفي أننا بعيدون عن ملاحقة الأعين الخبيثة. جلس أنس، لاحظ أن زوجته قد أحسنت ترتيب الأغراض القليلة في المكان، فكر: وبأي عناية وحرص وسرعة! وكأنها فعلاً تفضّل هذا النفق على الغرفة.

بعد قليل فتحت أم أحمد علبة سردين، ووضعت نصف رغيف لكل فرد، بدؤوا الطعام بشيء من فرح جراء تعليقات الولدين، ولم يستطع أنس إلا أن يشعر بمذاق خاص ورضا لاستقلاليته الجديدة. فكر: ربما يكون هذا المكان رغم بدائيته أفضل لنا فعلاً، وبدل البقاء في استنفار لحماية أم أحمد من مضايقات هذا السافل، أستطيع وقد أصبحتْ الآن في أمان، أن أذهب بعيداً وأبحث عن عمل.

صباح اليوم التالي غادر نحو المدينة، مصممٌ على تقبل أي عمل يتيسر له يكفل تأمين الحد الأدنى من مستلزمات عائلته، وبذلك يتحرر من الحاجة التي تجبره على تحمل هذا الإذلال الذي رآه متعمداً من انتظار وتسويف أمام مكتب اللاجئين. في اليوم الأول من رحلة بحثه لم يوفق في عمل، لاحظ الإعراض عنه بمجرد معرفتهم بأنه سوري، ليومين متتالين ظل يبحث وينام تحت الأشجار، عصر اليوم الثالث رأى كوكبة من العمال السوريين يجلسون في طرف من الحديقة يأكلون، ألقى التحية وسأل إن كان لأحدهم معرفة بأي إنسان يحتاج إلى عامل أي كان العمل. سأله أحدهم: أي عمل تتقنه؟

أجاب أنس أنا في الحقيقة كنت أعمل في دكان لنا. لكنني عملت في التمديدات الكهربائية وأنا أتقنها.

قال آخر: أجلس وكل معنا، صدقني ليس للسوري غير السوري، إن كنت تتقن التمديدات الكهربائية سأكلّم المعلم ويضمك إلينا وهذا الشاب، بل ونحتاج إلى واحد آخر، أجلس، أجلس مد يدك وكل معنا، وقل لنا ما قصتك!. جلس أنس يعرّف بنفسه وقال: باختصار، أنا حمصي، تخرجت من معهد الكهرباء، حاولت أن أجد وظيفة لكن السماسرة كانوا يطلبون رشوة ما يعادل راتب سنة ونصف في الوظيفة تدفع مقدماً، وكنت على وشك أن أحضّر المبلغ وأدفع، لكن حدث أن أحد زملائي كان قد دفع المبلغ ولم يوظّف لأن السمسار كان نصاباً، بالطبع خسر زميلي المبلغ، فأقنعني والدي والذي كان يعمل مدرساً وفتح بعد التقاعد محلاً تجارياً بأن التجارة أفضل ألف مرة من الوظيفة، فاقتنعت وعملت معه في محلنا التجاري الذي نملكه على زاوية في نفس شارع البناية التي نقطن فيها، وهكذا استقرت أموري وتزوجت، كان دخلنا جيداً ووضعنا المادي مرتاحاً حتى بدأت الأحداث، وعندما أخذت المواجهات تشتد، نبّه تجار الجملة والدي بأن مواد كثيرة سوف تُفقد ونصحوه بأن يملأ محله بما هو متوفر، فاشترى والدي بكل ما بيده من مال وكدّسه في محلنا، حاولنا النأي بأنفسنا عن الاضطرابات فلسنا أهل سياسة، وبقينا على الحياد، وكل ما كنا نفكر فيه هو تنمية تجارتنا، لذا كانت علاقاتنا متساوية مع الجميع مهما كانت اتجاهاتهم، بل إن بعض المسلحين وهم من شباب الحارة كانوا يعرفون أبي ويحيونه بكل احترام، صباح أحد الأيام جاءني مسلحان، وسألاني لماذا لا أشترك معهم في المواجهات؟ أجبت: أنا لا أهتم بالسياسة ولا أفهمها، كما أني أمقت السلاح والعنف، أشكر الله أني وحيد ولم أضطر للخدمة الإجبارية، همي عائلتي ومحلي، وأن أعيش بشرف وكرامة.

انصرفوا عني بعين حمراء، بعد يومين تماماً خرجت أختي طالبة بكالوريا مع رفيقتها من نفس الحارة وكانتا تأخذان دروساً خاصة في مادة الرياضيات، خرجتا بعد الغداء، ولم تعد لا هي ولا رفيقتها، بحثنا سألنا، وأخذ أبي كالمجنون يتنقل بين المسلحين ومراكز الشرطة و لا خبر، بعد خطف

أختي هرب عمي بعائلته إلى حلب طلباً للأمان ليقيم عند ابنته المتزوجة هناك، بينما هرب عمي الثاني إلى حيث يقطن عديله في مدينة طرطوس، وبقينا وحدنا من العائلة.

علّق أحدهم ضاحكاً: للتزاوج بين المحافظات فائدة كبيرة، ألا ترون؟

لم يضحك أنس بل تابع. ثم جاءتنا الضربة القاضية، صباح يوم خرجت كالمعتاد لأفتح المحل، ما رأيته كان مرعباً، أفرغ المحل تماماً ونُظّف من كل ما فيه، عندئذ رأى أبي أننا مستهدفون وقرر أن نهرب بأنفسنا، ووجدنا أن لا مال معنا ولا قريب نلجأ إليه، وليس من اللائق أن نحل ضيوفاً على عميَّ اللذين هما ضيفين مع عائلتيهما، خُدعنا بما يقال عن ترحيب باللاجئين والعناية بهم ومساعدتهم في لبنان، وجئنا لنجد أنفسنا كالأيتام على طاولة اللئام، تتلاعب بنا أيدي تجار لا يخافون الله، ويستخدموننا لتحقيق مكاسب وأرباح لهم، لذا أنا كما ترون أبحث عن عمل، علني أتدبر مستلزمات الحياة لأسرتي، أبي وزوجتي وطفليّ، لأستغني عن مساعدات الإذلال المقيتة.

قال أحدهم: ما تكتشفه أنت الآن أعرفه من زمان، نحن أبحنا بلدنا لكل عربي، حدث مرة أن أخذت عاملاً معي إلى المستشفى الوطني وكان قد عضه كلب، كنا في قسم الإسعاف عندما وصل مصري معضوض أيضاً، كان يحتاج إلى مصل، قالت الممرضة وهذا أيضاً ستعطيه مصل ولقاح إنساني؟ أجاب الطبيب نعم، احتجّت: لكن في بلده يعطى اللقاح القديم، ولا يعطى الإنساني إن لم يدفع ثمنه، رد الطبيب: هي تعليمات وزارة الصحة، أخذ منها الغضب كل مأخذ، وقالت: إلى جهنم هذه الوزارة وتعليماتها، أنا عملت في الخليج وفي عدة بلدان عربية، وأعرف بأي سوء يعاملون السوري وغيره، لماذا وحدنا أغبياء نعطي كل ما عندنا ونقدّم الآخرين على أنفسنا، هل وحدنا عرب؟ لماذا لا نعامل الآخرين كما يعاملوننا تماماً وكفى.

شعرت بغيظ منها لما اعتبرته قلة إنسانية، فقلت: أنا أدفع ثمن دوائه.

قالت بسخرية: يا للكرم! أنت تدفع ثمن دوائه؟ أتعرف كم يكلف الدولة هذا الدواء؟ سبعة وعشرين ألفاً، هذا عدا عن ثمن المطهرات والشاش، أتدفع؟.

قلت بشيء من استغراب: ظننته بالمئات وليس بالآلاف، ما كنت أعلم أن هذا الدواء غالي الثمن إلى هذا الحد.

قالت بغضب: ما دمت لا تعلم، اسكت! أستغرب كيف لا تزال هذه الدولة قائمة، هذه جمعية خيرية لكل من يقول أنه عربي بل وأجنبي أيضاً، لا ليست دولة، كريمة وبسخاء للغرباء وطبعاً على حساب طعامنا وحياتنا ومستقبل أبنائنا، ولا نرى هذا الكرم نحو أبنائها إلا بالقطارة، حتى صار السوري يتمنى أن يكون من قطر آخر ليلقى الإكرام في سورية بلده، وأي امتياز له في بلده إن كانت حتى الوظيفة يزاحمونه عليها؟ والنتيجة يا بلدنا؟ خبز شعير يؤكل ويزم.. لكن لماذا.. لماذا يا قوميون يا ثوار؟ أنتم في واد والقوم في واد، شبعنا قوميات ومثاليات وغيرنا يتنعم، طبعاً وحتى الحمار يعلم: من جعل نفسه عظماً أكلته الكلاب.

أنا الآن متيقن وبعد ما رأيت الإذلال الذي نتعرض له، أن تلك الممرضة في فورة غضبها كانت مصيبة تماماً في كل ما قالته، الحق أن تعامل الناس بمثل ما يعاملونك به، لذا فحضر نفسك يا أخي للعمل، ولا تفاجأ بالأجر البخس، ستجد فيه أقصى الاستغلال.

بعد عشرة أيام من العمل عاد أنس إلى المخيم يحمل ما يعتقد أن أسرته بحاجة إليه، واتجه نحو ملجئهم في الحفرة، رأى من بعيد أم أحمد تجلس مع امرأة أخرى وإلى جانبهما أولاد يلعبون، تقدم فوضح له من تكون تلك المرأة، أحس بانزعاج، يعرف أنها امرأة بريئة وطيبة، لكنه لا يستطيع أن ينسى أنها زوجة ذلك السافل، هرع ولداه لاستقباله وحملا ما بيديه، حيي باقتضاب ودخل الحفرة، كان أبوه نائماً، ودخلت امرأته بعد قليل، سألها: ماذا تعمل هذه هنا.. ذهبت؟.

ردت زوجته وهي تبتسم بود: نعم ذهبت، جاءت تتسلى عندي، زوجها سافر إلى سورية منذ خمسة أيام.

سأل بشيء من غيظ: والمناسبة؟

- تقول أن بعض أصحابه اتصلوا به ليضموه إليهم ويعمل معهم.

- لكن أما كان يقول أنه كان موظفاً في شركة وترك وظيفته؟

- تقول أنهم دبروا له عملاً معهم أفضل ويعطي مردوداً.

- أراهن أن أصحابه عصابة سرقة على شاكلته فضموه إليهم.

- لا أستغرب هو ابن حرام، أما هي فطيبة وبسيطة جداً، تقول ببراءة كل ما عندها.

ظل أنس مواظباً على عمله لأكثر من ثلاثة أشهر، يقبض مستحقاته نهاية كل أسبوع ليأتي ويقضي يوماً مع عائلته، لكن في نهاية أحد الأسابيع لم يأت، ما إن قبض مع أربعة من رفاقه مستحقاتهم من مكتب المتعهد وخرجوا، وقبل أن يذهبوا بعيداً اعترضهم عدد من الملثمين، شهروا السلاح عليهم شاتمين وسلبوهم كل ما يحملون من نقود، إثر ذلك راحوا وسجلوا الحادثة عند الدرك وعادوا ليناموا في الورشة، وظل أنس قلقاً حتى نهاية الأسبوع التالي، أول خبر سمعه من زوجته عند عودته، أن السافل صار مليونيراً، بعث بسيارة تنقل زوجته وأولاده إلى مكان محترم مرفه في طرابلس، وهكذا طلّقت المخيمات للأبد.

وعلق أنس: ألم أقل لك أنه التحق بعصابة سرقة، وهل يبني إنسان ثروة بهذه السرعة إلا من السرقة أو تجارة المخدرات؟.

قالت زوجته: قرّبت كثيراً، هذه المرأة ليس عندها سر، لا أعرف إن كانت تفشي لكل الناس أسرارها أم لي وحدي، تقول أنها ارتاحت لي وتعتبرني صديقتها المفضّلة، هذا يا سيدي رفاقه الذين ضموه إليهم يعملون في الخطف، يخطفون الناس ويخيرونهم، أما الفدية أو القتل، اعترفت لي كما أخبرها زوجها أنه اتفق في أحد الأيام أن كان عندهم ثمان وعشرون مخطوفاً في وقت واحد، قتلوا خمسة لأن أهلهم ادعوا أنهم فقراء لا يستطيعون دفع القليل ولا الكثير، ولك أن تعدّ الباقي كل منهم مليوناً على الأقل.

قال بانشداه: الخطف! لعنه الله، وأي كار جهنمي جديد، ليست السرقة بشيء أمام خطف الناس والمراهنة على أرواحهم، أم أحمد، لا أريد لهذه المرأة أن تأتي إلينا بعد الآن، الرسول ﷺ يقول: (من نما جسده من سحت فالنار أولى به) وهذه المرأة للنار لأنها تأكل من مال زوجها الحرام.

قالت: اطمئن، لن أراها ولن تراني بعد الآن، صارت من طبقة الأغنياء، حتى لو اجتمعنا مصادفة وهذا أمر بعيد، فستنكرني ولن تعرفني.

نهاية الأسبوع اللاحق، بلّغته زوجته النبأ المؤسف عند وصوله. قالت: أنس انتبه إلى أبيك! يبدو أنه ضيّع عقله.

قال برعب: ماذا تقولين؟ أين هو الآن؟.

قالت بحزن: سيكون في مكان من المخيم يخطب فيهم عن الناقة.

سأل: الناقة؟ وأي ناقة؟.

قالت: وكيف لي أن أعرف؟ يردد الكلام ذاته مرات ومرات وكأنه يحفظه عن ظهر قلب ثم ينخرط في نوبة بكاء طويلة.

انطلق أنس مسرعاً نحو المخيم وهو يفكر بحزن: وأي ناقة يقصد؟ لا بد أنه يقصد أختي.

سمع أصوات أبيه متصاعدة من الدهليز أسفل البناء، اقترب بتهيب شديد، كان بعض العجائز يجلسون حوله صامتين، وبعض الأولاد يتغامزون ويضحكون، لام أنس نفسه إذ لم يلاحظ على أبيه من قبل علامات الشيخوخة التي يراها الآن وقد نحل وجهه بشكل ملفت، كان أبوه يتكلم وسحابة حزن تهطل من عينيه، لم ير ابنه، أصغى أنس باهتمام لحديث أبيه ليعرف المسألة التي قطعها في أوهامه بعاداً عن الواقع، قال والده متابعاً حديثه: ثم تحركت صخرة بلاد الشام الأزلية، تحركت من قديم وانصدعت لتلد الناقة، ولادة الناقة كانت آية، ألا تسألوني كيف ولدت الناقة؟ انفرجت الصخرة، وما أن خرج رأس الناقة حتى بدأت تجتر، وما إن خرج سائرها حتى استوت قائمة، شائقة رائقة بديعة ساحرة كروض نضير من رياض الجنة، شقراء وبراء بلون عسل يورّده خمر، كانت الناقة عشراء، للتو ألقت فصيلاً، خلع قلبها فرحاً وحناناً، وأقبلت تلعقه وتلمّسه بلعابها ولسانها حتى برق وتلألأ، طفقت تتابعه وتلاطفه، فتهزز محاولاً الانتصاب إذ اصطكت قوائمه فسقط، من جديد تحرك فساندته وقومته فاستقوى واعتدل مستوياً على قوائمه بلون شمس أصيل، دب في دل حولها ندياً طرياً وما أبهاه! صالح صاح بلسان عربي فصيح: هذه ناقة الله يا ناس! ناقة الله وسقياها! للناقة شرب يوم ولكم شرب يوم، يوم شربها شطري ضرعها تحلبون، ومن لبنها ترتوون، النعمة حاصلة، كبير وصغير يرتوي، بر وفاجر يرتوي، خسيس وفاضل يرتوي، النعمة شاملة عامة تامة، من يومها كل الأواني والأوعية طفحت باللبن، بسخاء روت الأهل والأغراب، والناقة مدى سنين تسرح في الأودية ترعى العشب فيخصب العشب، كل الناس كانوا يقعدون منتظرين من أي فج ترد الناقة ليشبعوا نظرتهم بروائها وبنضرة الحقول المجتمعة إليها، لكن وهل تدوم النعم إلا للشاكرين؟ النعمة لباطلة نعم لباطلة، ﴿وكان في المدينة تسعة رهطٍ يُفسِدون في الأرض ولا يُصلِحون﴾ مشى بعضهم إلى بعض، واحدهم يقول للآخر: إن كان لبنها بهذه اللذة فما أشهى لحمها! كم نشتهي لحمها! رهط أغنياء ورؤساء طافوا على الناس يستغوونهم: لنا يوم وللناقة يوم؟ كيف نرضى؟ هذا أمر لا يطاق، لا، لا نرضى، يجب علينا قتلها فيبقى الماء كل الماء لنا، استمالوا الناس وأوقدوا الفتنة فمال إليهم من غوى، وردوا من شذ عن الفتنة فيها، وساقوا من تخلف عنها إليها، بزمن قليل شب لظى الفتنة وفعلت فعلها وكأن القبيلة طاوعتها بكمالها، وصرخ صالح بلسان عربي مبين: يا قوم هي ناقة الله، فيها منافع لكل الخلق، عودوا يا مكفوفي البصر والبصيرة، يا مأوى كل معصية وخطيئة، من لم ينتفع منكم بلبنها من؟ دعوها تسرح في أرض الله، تأكل من حشيش البراري لا تضركم في شيء، ولكم فيها كل النفع! العتاة كذبوه وتعاهدوا بالسلاح يجيبوه، العتاة قاموا يتربصون، في كل فج يتربصون، شمالاً جنوباً شرقاً من كل الجهات يتربصون، كمنوا في

طريقها في أصل الصخور، مصدع يحمل قوساً وجعبة سهام، وبيد قيذار السيف، وبيد بقية الرهط خناجر، من فج وردت الناقة تمشي الهوينى بأمان الله، بأمان الشام، الحسناء كشفت عن وجهها الصبوح المبتسم، لا تتهيب! أنا لك جائزة يا مصدع إن رميت، الخطيئة رابضة في القلب سرت فأسكرت الجوارح، وانطلق السهم، قيذار يراقب، الجميلة كشفت عن ساقيها، وابن الزنى يعرف مكامن الإغراء، تلهبت الشهوة عارمة، وهجم بضربة قاصمة، ناقة الله خرت على جنبها، رغاء واحدة رغت تحذّر فصيلها ـ الأب يبكي ـ هجمت الخناجر تحز أوداجها، الفصيل هرب نحو أعالي الجبال، أيادي القوم تتسابق في الاقتسام، والآنية التي كانت تمتلئ باللبن امتلأت لحماً، الفصيل في الأعالي، على أقدام السماء يرغي، ثلاثاً رغى، يا صاحب الناقة يا صاحب الناقة! يا رب أين أمي! ووقتها كان سائر القوم يمضغون الشهوة المهلكة، وصالح يبكي يبكي، أنا صالح أبكيك يا ناقة الله أبكيك، أبكوا معي يا ناس، أبكوا معي كل شيء ضاع! كانت الدموع تتساقط من عينيه كانسكاب المطر.

بعض العجائز أخذوا بالبكاء، تقدم أنس في ذلك الجو المثقل بالغبن وضباب كثيف أمام عينيه، أخذ أباه بحضنه، قبّله وقال: أبي تعال معي! لم يمانع الأب بل مشى بطواعية مع ابنه، أنس أخذ يردد، جملة واحدة كل الطريق: أبي أنت أحمد أبو أنس ولست صالح، ناقتنا لم تقتل يا أبي لم ولن تقتل.

في وكر لجوئهم وسد أباه وغطاه، قال الوالد قبل أن ينام: سمعت أن كوكباً مذنباً سيظهر يا أنس؟.

أجاب أنس بحنان: نم يا أبي نم واسترح ريثما تعد أم أحمد الطعام، وليس كل كوكب يظهر يا أبي ينذر بالشؤم، وعندما يظهر سنراه. فكر: وأنت يا أبي كوكب فقد مداره، ولا بد من إعادتك إلى مدارك، لا أنت لست مجنوناً، أنت شيخ مذهول بكارثة وطن يتحول أشلاء، وابنة خطفت ولا يعرف أحية هي أم ميتة، أفهمُ وجعك فالحزن ثقيل ثقيل، هذا آخر ليل تقضيه هنا بإذن الله، أعرف أن الغلاصم حمراء والزعانف مسننة، ورغم طاعون القتل، سأطوي قميصي قميص المُهجَّر واللاجئ وأعود، ولو كان كل شبر من أرض وطني مزروعاً بلغم، سأعود، وسأهتدي لباب بيتي ولو كان وسط ركام وخراب.

قال لزوجته: أم أحمد حضري الأغراض القليلة سنعود إلى سوريا في الصباح الباكر.

أجابت: تقول بجد؟ وإن كان بيتنا مهدماً؟.

قال: إن كان بيتنا مهدماً فسنجد ملجأ في مكان آخر مثل غيرنا وما أكرم أهل بلادنا! وإلا ما أكثر الكهوف في أرضنا وكلها أفضل من هذا الوكر المعتم. أخذ بيده بعض المعلبات ينظر فيها قال: ألهذه المساعدات تأسفين؟ هذه مدة صلاحيتها انتهت منذ تسعة أشهر ـ ألقاها خارجاً ـ وعلبة السردين هذه انتهت صلاحيتها منذ ستة أشهر ـ ألقاها خارجاً ـ توقف ووضع ما بين يديه وقال: حتى تخافون أن يطعموها لكلابهم صدّقيني، استأنف بصوت خافت: أم أحمد، نحن هنا بالخطأ، ببساطة هل خُدعنا فجئنا، والأهم عندي الآن سلامة أبي، أبي يعاني كثيراً، وهل جاء على ذكر أختي مرة منذ جئنا؟ لماذا؟ لئلا يزيد حياتنا التعسة تعاسة، أتصدّقين أنه لا يفكر فيها كل ساعة وكل يوم؟ إنه يتآكل قهراً بصمت، ولا يعيد نفسه إليه ويعيده إلى الواقع إلا العودة إلى الوطن، حزنه الآن ليس فيه أي عزاء، لكن عندما يعود ويرى حال الآخرين ومصائبهم سيتعزى نعم يتعزى بمن أصيبوا مثله.

ـ لكن لو بان ولو خيط أمان!.

ـ الله الحافظ، ومن كتبت له حياة لا تقتله شدة، لا أحد يموت إلا في وقته.

ـ مصمم إذاً؟

ـ مئة بالمئة، سنمشي بمشيئة الله منذ الصباح الباكر، وأضع نقطة النهاية لهذه الغربة اللعينة.

ـ كما تريد.

حلم أنس ذلك الليل أنه يُختَطَف ويقيَّد، ثم يقاد أمام رئيس العصابة، عرفه أنس على الفور، إنه السافل بشحمه ولحمه، قال السافل وبيده السلاح: اختر الفدية أو الموت! وأجاب أنس: لا مال لدي، اقتلني! قال السافل ضاحكاً: بدل المال، أرضى بزوجتك فدية بما أنها أعجبتني، صرخ أنس بغضب: أم أحمد؟ أخذ أنس ينازع السافل البندقية، شدت أم أحمد يد زوجها توقظه: أنس ما لك؟ لم تناديني؟ نهض أنس بأنفاس متعبة يلهث وقال: لا، لا شيء، ظننت أننا تأخرها.

ـ ألا زلت على قرارك بالعودة؟

ـ طبعاً، ما عدت أستطيع الصبر حتى الصباح لأمشي؟.

عادت زوجته للنوم، نهض، تناول كأس ماء، وقرأ المعوذات، نظر الساعة كانت العقارب تشير إلى الرابعة وخمس دقائق، فكر: ما بقي لا يستحق النوم. عند الخامسة والنصف أيقظ زوجته، ثم أباه وولديه، وقبيل السابعة صباحاً كانوا في طريق العودة.

□□

كرة الدم ..

❑ رياض طبرة *

كاد صابر أن ينزلق إلى الملعب البلدي المجاور لمنزله، المباراة التي أعلن عنها بين فريقي "الحريّة" و"الفتوّة" انتظرها طويلاً... الفتوة حامل كأس الجمهورية سيحاول الاحتفاظ بالكأس إلى ما لا نهاية، "الحرية" الطامح بانتزاع الكأس أمام فرصته التاريخية..

كلا الفريقين حشد جمهوراً لا تتسع له مدرجات الملعب، الساحات العامة امتلأت بالجمهور، وأسطح البنايات ضاقت بالقادمين للمشاركة من عل، أما شاشات التلفاز فقد تناثرت واستعدت هي الأخرى لنقل المباراة الفاصلة.

لم يجد صابر مكاناً له، الموجات المندفعة سيول جارفة كادت تجتاحه مع ما اجتاحت من أجساد غضّة...

أخذ مكانه على شرفة ليست لذات اليمين وليست لذات اليسار، هي بين بين...

نذر صابر نفسه لتدوين شوطي المباراة على نحو هادئ ومتزن ومحايد فكلا الفريقين من أهله وأصدقائه ومعارفه.

وهذا هو صابر ينقل يوميات المباراة وتداعياتها كما بدت له...

ـ 1 ـ

قبل أن يأخذ كل فريق مكانه وقبل الرمي بليرة فضية كقرعة تحدد موقع كل فريق نزل أشبال الحرية إلى الملعب على نحو غير منظم، وبحركات لا تخلو من براءة الطفولة التي مازالت تحتفظ بحقها في البقاء راحوا يشجعون الجمهور وسط مزيد من الشعارات والهتافات لفريقهم "الحرية".

لم يرَ الجمهور في هذه الحركات ما يخلُّ بالأصول، ابتسم لها وظنها "لعب عيال" أو عبثاً طفولياً أساسه تقليد بعض الملاعب التي شهدت مثل تلك الحركات..

* قاص من سورية.

اللجنة المكلفة بتنظيم المباراة لم تعر هذه الحركات اهتماماً، وكادت تمرُّ بسلام لولا أن عنصرين مدججين بالهراوات نزلا إلى الفتية وراحا يسوقونهم بفظاظة بالغة، وعبارات نابية...

الفضائيات وجدت فرصتها ونقلت الوقائع بحرفية عالية....

* * *

ـ 2 ـ

حبس الجمهور أنفاسه أمام ما يرى، وما تنقله وسائل الإعلام... تحولت الأنظار عن الفتية الذين تم اقتيادهم إلى خارج السور... هل تبدأ المباراة وكيف؟ صار هذا هو السؤال...

حكم المباراة أطلق العنان لصفارته، لكن أياً من الفريقين لم يدخل إلى الملعب...

المذيع المكلف بنقل المباراة على الهواء مباشرة يعلن عن وجود مؤامرة، وعن لاعبين مسلحين يتسللون إلى الساحة...

ساد هرج ومرج... الجمهور في الداخل وفي الخارج التقط الإعلان باستهزاء، مثلما هي العادة في كل مرة، فشلوا في تنظيم وضبط المباراة فراحوا يعلقون فشلهم على "مؤامرة"... من يتآمر على من؟..

رهط من الجمهور اندفع بقوة من مقاعده إلى الساحة، كان شعاره "الحرية" ومطلبه معرفة مصير الفتيان....

* * *

ـ 3 ـ

لم يصدق فريق الفتوة وأنصاره والقائمون على إدارته ما يجري... ذهلوا جميعاً... هذي هي المؤامرة بعينها يريدون تعطيل كل شيء حتى ينتزعوا الكأس من النادي.

لن نستسلم، هذه معركة وسنخوضها حتى النهاية هكذا أعلن مدير النادي...

انحازت الفضائيات لفريق "الحرية"، وتفننت بتصويره كحمل وديع يتعرض لنهش ذئب منذ عقود، شككت بنتائج الدوري منذ المرة الأولى التي فاز بها بالبطولة.

الهتافات في كل مكان صارت "لا لعقود متوالية من التزوير"، علينا إعادة تاريخ الرياضة إلى عهدها السابق...

راية الحرية صارت خضراء، وراية الفتوة ظلت حمراء والعراك بالكلام والأيدي تحوّل إلى ما هو أكثر في الشوارع والساحات العامة...

* * *

- 4 -

"الحرية" يشكل فروعاً في المحافظات، ينجح في محافظة وتتباطئ محافظات في تلبية دعوته، "الفتوة" يصر على أن الخارج هو من يدير اللعبة ويمدها بأسباب القوة..

تعلو صرخة تطالب الفريقين الحضور إلى الملعب والاحتكام إلى المهارة والخطط المعدة و"حلال على من يفوز"...

تنجح المحاولة جزئياً، يهدأ الجمهور ويمنّي النفس بإجراء المباراة...

- البداية كانت مشجعة، وتبعث على الاطمئنان، الصفارة الأولى أعقبها صفارات إنذار وبطاقات صفراء ثم حمراء..

مهارة لاعبي "الحرية" قوبلت بخشونة وفظاظة، لاعبي "الفتوة" أخذ الجمهور يتعاطف مع الحرية ويمقت ممارسات "الفتوة" وعنجهيتهم، زاد في الطين بلة التهكم من الحرية ومن الجمهور...

***

- 5 -

كاد فريق "الفتوة" أن يأتي على حياة الحكم ومساعديه، فرّ الحكم إلى الصمت وفتح الملعب على الفوضى... اختلط الحابل بالنابل، لم يبق شيء على حاله ولا في مكانه، كأنما عاصفة اجتاحت الملعب واللاعبين، صور الخراب والدمار تحتل شاشات الدنيا، كل فريق له فريقه، ولا وقت للعب، هذا زمان الجد فاشتدي زيم... إما نحن أو هم... من ليس معنا فهو معهم...

العار ولا المذلة، الفتوة إلى الأبد، إما نحن أو لا رياضة في البلد... إلخ...

***

- 6 -

وبجهود من داخل الملعب وخارجه، واتصالات من هنا وهناك تقرر إعادة اللعب إلى الملعب، الحكم يطلق من جديد صفارة البداية...

"الحرية" يقذف الكرة إلى الجمهور، صارت الكرة على مقاعد الجمهور، هبَّ بعضهم من هنا وبعض من هناك..

"الفتوة" حاول إعادة الكرة إلى الملعب حتى تستقيم اللعبة، عبثاً يحاول، خرجت الكرة من الملعب، صارت كرات، لكنها كرات دم...

عزز الفتوة مواقعه، سلّح أنصاره، مارس أقسى أنواع العنف.. الحرية بدوره استنجد بمن هم خارج الملعب، فتحت حدود الملعب صار ساحة عراك وقتال..

***

- 7 -

هاهم أصحاب العمارات الفخمة يجدون فرصتهم بالاستمتاع "اللذيذ" لعبة كرة تحول إلى مشهد دامي كلا الفريقين كان في موقع العدو لأولئك القاطنين في بروجهم الحصينة...

* * *

- 8 -

تنتقل المعارك من ساحة إلى ساحة، وكل يتحدث عن انتصاراته وهزائم خصمه.

وأنا صابر ابن صابر منذ ألف ألف عام، أشهد أن ما جرى أمامي وعلى مسمعي لا أقوى على وصفه ولا أريد تدوين تفصيلاته، وأعرف أن كلاً منهم سيكتبه مثلما يريد ويشتهي لا مثلما جرى.

* * *

- 9 -

اليوم الألف بعد الألف الأولى، هاهم ممثلو "الفتوة" وممثلو "الحرية" يقبلون بالجلوس إلى طاولة المح شكلها الدائري من بعيد، ولكن لم أر ملامح القادمين للجلوس...

هناك في البعيد القريب، وعلى قمة جبل تكلل بالثلوج وقف جنرال غريب عن ديارنا، وقد أبقى منظاره المعلق في رقبته بحزام أمان، يشير إلى جنوده بالعودة إلى ثكناتهم فقد انتهت المهمة... لم يبق شيء يستحق استنفاركم...

□□

أبطال من ورق ..

□ سامر أنور الشمالي *

- أنتَ حزين؟.

سألتني بعدما تنبهت إلى جلوسي بمفردي لساعات طويلة، فأجبتها وقد ارتسم على شفتي شبح ابتسامة كبيرة لا تخلو من التكلف والمجاملة:

- بل مسرور..

وأمعنتُ في الخديعة لسبب أجهله:

- أعيش أسعد أيام حياتي.

تأملتني بدهشة، وتساءلتْ بمكر زوجة لا تثق بوفاء زوجها وصدقه:

- ما سبب هذا السعادة المفاجئة؟!.

أجبتها بفخر وأنا أثني طرف ورقة من الكتاب السميك الذي ثنيت أكثر أوراقه:

- أكتب دراسة عن راسكولنيكوف، مبيناً أنه ليس مجرماً يستحق العقاب؛ بل يجب اعتباره مثالاً أعلى للبشرية لأنه حاول التخلص من المستغلين، وإن بطريقة عنيفة!.

- ومن رسن كلوف هذا؟.

سؤالها أكد لي ضحالة ثقافتها، فهي لا تقرأ إلا المجلات النسائية والفنية، وهذا ما جعلها تخطئ في لفظ أشهر بطل رواية في العالم.

- اسمه راسكولنيكوف.. وهو بطل رواية الجريمة والعقاب!.

قلت ببطء وأنا ألفظ الأحرف بدقة، مقلداً الممثلين الروس:

- من كتبها؟.

سألت لتبدو ذكية فيما أظن، ولكنها عبرت عن غباء ألفته من معاشرتي لها لسنوات طويلة:

- أعظم كاتب روسي.. إنه الشهير فيدور دوستوفسكي.

أجبتها وأنا أكتم غيظي من خطئي الفادح بزواجي من امرأة لا تضاهيني ثقافة ومعرفة.

صمتت هنيهة قبل العودة إلى أسئلتها الغبية، وهي تعبث بشعرها المربوط إلى الخلف كيفما اتفق:

---

* قاص من سورية.

- متى تنتهي من هذه الدراسة؟.

- لا أدري.

قلت حاسماً موقفي بشجاعة لم أتعمدها؛ فقامت زوجتي من جانبي، ودخلت المطبخ لتأكل أي شيء تستسيغه وقد يشغلها عني لبعض الوقت، فهي لا تكف عن الالتهام والمضغ في حالة السعادة المفرطة، أو الحزن الشديد، حتى زاد وزنها كثيراً بعد زواجنا، وصارت شبيهة إلى حد بعيد بالدببة القطبية في سيبيريا، وكأنها لم تكن يوماً تلك الفتاة الخفيفة الرشيقة التي أحببتها منذ رأيتها للمرة الأولى وهي تصعد على خشبة المسرح في المركز الثقافي الروسي، فقد كانت إحدى راقصات الباليه في احتفالية (تشايكوفسكي) الموسيقية.

سرعان ما تعمدت زوجتي إظهار الامتعاض، كأن تحرمني من رؤية ابتسامتها ونحن نتناول الطعام عندما أجلس معها على المائدة فحسب، لأنني بعد عودتي من عملي أجلس بمفردي، ولا أخرج من الحجرة حتى وقت متأخر من الليل، بعدما تكون قد استسلمت للنوم، وفي حال استيقظت لدى دخولي السرير فإنها تجدني قد غفوت سريعاً غير عابئ بتقلباتها المتبرمة إلى جانبي.

بدأت زوجتي لا تقدم لي القهوة أو الشاي كعادتها. ثم أخذت تتجاهلني عندما أطلب منها ذلك.

وبعد مضي عدة أيام دخلت زوجتي الغرفة التي أعتزل بها بحجة أنها تبحث عن شيء ما، فمن غير المعقول أنها أضاعت شيئاً في مكان لا تدخله. وكانت تلبس ثوباً شفافاً جديداً مضمّخاً بعطرها المفضل، وقد أسدلت شعرها المبلل بالماء الذي تفوح منه رائحة الصابون. ورغم ذلك تحاشيت النظر إليها، فخرجت من مكتبي محاولة إخفاء دموع إخفاقها، كعادتها عندما لا تجد ما تفعله أو تقوله.

بقيت متماسكاً وراء مكتبي، والقلم بيدي، كيلا أفرغ شحناتي في أي عمل آخر، علني أحقق التصعيد الذي تحدث عنه كثيراً (سيغموند فرويد).

لكن هذا لم يستمر طويلاً، فقد اكتشفت أن كتابة الدراسات عن الروايات المعقدة أمر في غاية الصعوبة؛ لهذا يجب أن أؤجل هذا المشروع العظيم حتى أحصل على المزيد من الثقافة، وأسعدني قراري هذا حتى إنني وجدت نفسي أغرق في الضحك، وخشيت أن تراني زوجتي فتتهمني بالجنون؛ وعندما خطرت زوجتي في ذهني شعرت بأن من حقي مكافأة نفسي وممارسة شيء من اللهو والمتعة بعد أيام طويلة من التفكير العميق.

ذهبت لحجرة النوم منشرح الصدر، ناسياً كل تعبي خلال الأيام السالفة، خالي البال من أي هموم أدبية أو قضايا فكرية. ولكنني لم أجد زوجتي تغط في النوم كعادتها- رغم أن الوقت تجاوز منتصف الليل- فذهبت إلى غرفة الجلوس حيث وجدت زوجتي كما خمنت، ولكن المفاجأة أنها لم تكن تشاهد التلفزيون، بل تقرأ في كتاب سميك.

جلست بجانبها، وطوقتها بذراعي، فأحسست بليونة الجسد الأنثوي، فداعبت بأصابعي كتفها العاري بنشوة، واكتشفت أن الأدب يبعد متعاطيه عن المرأة، وهذا أمر لا يبعث على السرور دائماً.

- ماذا تقرئين؟..

سألتها، وهمستُ قرب أذنها الصغيرة:

- يا زوجتي العزيزة.

لم تكلف نفسها عناء الالتفات إليّ، بل أجابتني وهي تضع رأس سبابتها على لسانها لتقلب الورقة الصفراء القديمة:

- رواية مدام بوفاري.

- من كتبها؟.

- الأديب الفرنسي الكبير غوستاف فلوبير.

أجابتني مستنكرة، وحركت كتفها بضيق، فرفعت ذراعي عنه. واكتشفت حينها أن نظريات (فرويد) ساهمت في شيوع وانتشار الأمراض النفسية عوضاً عن معالجتها!.

- ألا تريدين النوم.. يا حبيبتي؟.

سألت زوجتي بلهفة، فحدجتني باستياء، وقالت بامتعاض:

- لن أستطيع ترك مدام بوفاري الآن، أريد معرفة ماذا ستفعل، فالأمر في غاية الخطورة، وليس كما تتصور!.

- حسناً.. مدام بوفاري تستحق الكثير من عنايتنا.

قلت بود مزيف، محاولاً ألا تظهر ملامح الخذلان والخيبة على وجهي الشاحب، ثم أردفتُ:

- أنا متعب.. وأريد أن أنام؟.

وانسحبت بهدوء من جانب زوجتي، وكأنني أحد أبطال (أنطون تشيخوف).

لكنني لم أستطع النوم ليلتها، كنت أتقلب في فراشي، وأنا أتساءل بحيرة في سري:

- هل زوجتي مستمتعة بقراءة الروايات الفرنسية حقاً؟ أم أنها تريد الانتقام مني لا غير؟ ولكن أكثر ما كان يقلقني أن تكون زوجتي قد أصابتها عدوى التصعيد!.

هز الطبيب النفسي رأسه دلالة الفهم العميق، وقال بصوت رصين:

- لا أنكر أن الأمراض النفسية قد تنتقل بالعدوى لأن البيئة المحيطة بالكائن البشري توفر عوامل متشابهة.

وأردف وهو يشعل سيجارة من النوع الفاخر:

- أتصدق أن زوجتي طلبت الطلاق لأنني اشتريت الأسبوع الماضي الأعمال الكاملة لفرانز كافكا؟!.

قلت، وأنا أتأمل أذني الدكتور الكبيرتين، وأستعيد تفاصيل أشهر روايات هذا الكاتب العجيب الذي تحول بطل أشهر رواياته إلى حشرة بشعة:

- ربما زوجتك خشيت أن تستيقظ صباحاً ولا تجد مكانك غير حشرة مخيفة!.

وضحكت بطريقة فظيعة. ولكن الدكتور لم يشاركني الضحك كما خمنت، فحاولت التخلص من الحرج والارتباك الذي أوقعت نفسي فيه بالقول:

- ربما لو اخترت نجيب محفوظ لاكتفت زوجتك بشجار عابر..

وأردفت سريعاً عندما علت ملامح الدهشة وجه الدكتور الحليق الناعم:

- فأبطاله يشبهوننا كثيراً.

نظر الطبيب نحوي بعينين حزينتين، وقال بصوت خافت، وهو يكاد يجهش بالبكاء:

- أشعر أحياناً أنني لست سوى حشرة مختبئة خلف الباب، أسترق السمع إلى الناس ولا أحد يأبه لما أقول.

وشرع الدكتور يتحدث عن ذكريات طفولته. ولم أعد أرى فيه ذلك الرجل الذي يستطيع تقديم المساعدة والعون للآخرين، بل لعله الأكثر حاجة لأي يد تمتد نحوه لإقالته مما هو فيه من بؤس. إنه (الدون كيشوت) في رواية (سرفانتس) لا غير؛ وإن المرضى الذين ينتظرون الدخول عليه في غرفة الانتظار ليسوا إلا شخصيات هربت من قصص (إحسان عبد القدوس) و(زكريا تامر) و(يوسف إدريس).

□□

القصة ..

الآبـــاء يـــاكلون الحصرم..

□ لؤي عثمان *

لم يغبْ وجهها عن ذاكرتي... ذاكرة الزمن، لم تفارقني تلك الملامح التي اصفرّتْ وتساقطت في مهب إعصار والدي...

بين الفترة والأخرى تتمدمد تلك التفاصيل والأحداث التي جرت تلك الليلة مجدداً على عريشة الماضي، متسلّقةً أجذع اللوم والندم، كلبلاب استعصى أمام مقص النسيان ومبيداته، لكنّها لم تقضِ عليه إلا ليزدادَ هياجاً وثوراناً..

مريم.. أختي الوحيدة من أمي من زواجٍ سابق مُترعٌ بمحاولات نسيان فاشلة، فتاة فقدت ماضيها اثنين وعشرين عاماً، في زمنٍ مضاد للإنسانية والرحمة، حيث النزاع قوت الحياة اليومية، فتارةً نقارع دموعاً مهدورةً على رفات أحبة، وأخرى نحارب سفحها على أضرحة أوطان تفقدنا، فمن فلسطين إلى العراق مازلنا نعيش تلك الدموع الحارة فقط، ومراتٍ كثيرة نلغم صدورنا بغيظٍ وحقد دفين، مريم تلك كانت كخزامى لم يزدها الشُح إلا صبراً وعناداً، لم تجف إزاء خماسين صحراوية تعصف بفروعها، وترمي بكثبانها في درب آمالها، لتطمر بحلم التعلّم تحت أنواء أبي مدمرة حاضرها ليستحيل سجناً بين مكان عملها و المنزل، لم ينل القهر من جسدها النحيل الطويل بعد، من شعرها الأسود الكثيف المربوط بشكل دائم و متدلٍ بسوادٍ وعزم على الطول، وأحلامٍ موؤودة على بعض قصاصات ورقية، وجدت إحداها طريقها ليدي، لأقرأ: من قال إن الحرب قنابلٌ تُلقى فوق أبنية وبشر، إن الدماء لا تهدر إلا على جبهة القتال..، وإن كان كذلك فماذا عن وغى النفوس وغبار يعمي الأبصار والأفئدة؟.

ماذا عن آمال تفنى عند متراس القدر..؟، إن ولدت كان تراب الوأد في انتظارها ،حيث السلطة في حكم البشر.......

لقد كان ما قرأته يعكس ألماً مقموعاً امتزج بألم التقهقر والخزي الذي نعيشه نحن العرب، كما عكس لي قلماً أدبياً بديعاً، قرر أن يعبر و بقوة من كثرة ما انبرى وواسى ألمه على صفحات الكتب و الروايات.

---

* قاص من سورية.

ربما تكون قد فقدت ماضيها، لكن هل هو القدر الذي قادها لتخسر الحاضر الذي فرضه عمها الذي هو أبي أيضاً، وتذوق أيّامه ألماً وتعباً..

على الأقل، ذلك ما كنت أشعر به كل ليلة، بعد عودتها من عمل شاق باتت صحتها وقوداً لازدهاره...، لتنهال عليها النظرات والأسئلة والطلبات، حتى تستنزف تنهيدتها الأخيرة من يوم بات ترياقاً ناجعاً لتخرَّ نائمة دون أدنى حراك أو حتى نفسٌ يُشعر به...

ما تلبث أن تنام حتى تستيقظ مع صراخ، كما لو أنّ إحدى جنيّات الجحيم المشؤوم تعاني منذ أزل بعيد إثر ولادة عسيرة..

أبي، يطلق صراخه أيضاً وهو متدثّرٌ بلحافٍ على الكنبة الصغيرة، مقابل التلفاز ويتابع آخر أخبار الحرب على العراق الذي سقط في أيدي المحتلين الجُدد، لم يهدأ زئيره إلا عندما ظهر أحد المذيعين على الشاشة كما لو أنه كبِّل بأصفاد مهمته ليقول أن بغداد سقطت في أيدي الأمريكيين...

البردُ قارسٌ في الداخل وربما أكثر من الخارج، كل شيء أخذ بالتوتر حياتنا وأسعار المعيشة وما يتركه أبي لنا من جنيهات قليلة، علاقة أبي بأمي، حتى السماء كانت مكتظة بالغيم الأسود القادم من بعيد.. (المدفأة) هرمة أكلَ عليها الدهر وشرب، لا من كثرة الاستعمال، بل من الانتظار.. لقد ظهر الشيب في فروعها.. و أتعبها انتظار النيران أن تشتعل في جوفها.. تلهب جدرانها.. تقف في زاوية الغرفة وحيدة في المنزل، كئيبة، يعلو السقف فوقها بيوت العناكب المتشعبة بين جدران الغرفة وبواريها المهترئة، فقد خسرت معارك الشتاء ففتكت بها رطوبة الزمان والمكان، أمدٌ بعيد ربما كان شتاءين اثنين، أو أكثر لم يسخُن حديدُها.. تنظر إلى النوافذ بحسد على ذلك الترف الذي يحيط بها، فلهاثُ الأنفس المضطجعة في زوايا المكان ربّما كان يحاكي أزيز البرد على سطحها..

كلُّ شيء في تلك الغرفة كان حزيناً.. ينتظر موسم الصيف.. الكَسر لعل إحدى فردات أحذية والدي تطوله وتريحه من سجن الخواء والوقوف المزمن..

فما يسمى بمكتبة أو بعض الرفوف الخشبية التي ألصقت بقسوة مع بعض المسامير، سُكن بالغبار والأتربة وبعض الكتب الممزّقة، والتحفُ الجصيّة البالية..

خزانةٌ للملابس فاغرة فاهها على درفةٍ واحدة كانت محكمة بقفل خارجي يضع أبي في داخلها أغراضه، ودفاتر حسابات تجارة الخضراوات...

سقف الغرفة، اتّشح بسوادٍ خجل، فدخان النارجيلة لا يجد منفذاً إلا إلى رئاتنا الصَدئة وجدران منزل مصاب بربو الآمال المكبوتة.. فأنّى لها أن يعانقها الحلم، لأنها ستُزهق إثر نوبة حساسية، ترياقها مهدور في بعض الملاهي الليلية وفوق نهود بعض الشقراوات..

كان أبي يفضل النساء الشقراوات... بل المتشقّرات، كيف علمت ذلك لا أدري، ربّما لأني كنت أشاهد أمي وهي تصبغ شعرها بحزنٍ شديد بلون أشقر صَدئ... بالرُغم من جمالها الذي دمرته السنون بأزماتها ومعاناتها، وابنتها المضطهدة مريم التي تحبُها كثيراً وتخشى عليها من داخل البيت أكثر من خارجه، على الأقل هذا ما استطعت أن أستوعبه لاحقاً حيث إنني كنت حينها في مرحلة الدراسة الإعدادية بعد، ولم أكن أملك من العزم إزاء كل تلك الأهوال سوى القشعريرة والبكاء وحبس الألم، فماذا أستطيع أن أفعل إزاء ما يجري في فلسطين.. في العراق.. لبنان.. والعدوان المستمر والممنهج عليه، في

المنزل عندما ينهال أبي بالشتائم على مريم والضرب لأمي عندما يأتي مخموراً.. كنت أشعر بأني جبان هش، لا نفع لي سوى ذرف الدموع والخوف..

كُل ما كنت أعرفه وعايشته مع مريم في تلك السنوات هو صباحاتها المتثائبة التَعِسَة، ومساءاتها التعبة المشحونة بنظرات الشك والتساؤل والإهانة منهالةً عليها:

- أين كنتِ..؟

- لماذا تأخرتِ..؟

- هل استملت راتبكِ...؟

- من أين لي أن أطعمك..؟

- متى سيأتي، أحد الرجال العميان.. ليريحني منكِ..؟

- إياكِ أن تنفقي فلساً من مرتبك.. وإلا لن تَجدي مكاناً لك في هذا المنزل.. يا حقيرة...

كانت مريم تجيبه بصمتٍ عميق، بنظرات فَزِعة غير مفهومة.. بالنسبة لي.. لم يكن خوفاً من الضرب أو الشتائم أو الذل، لأنّ استمرار الحال مُحال، كما كانت تعتقد، شكّل لديها لقاحاً ضد تبعات ذلك الحال...

ومرّت الأيام على مزيد من الصراعات والتوتر، فالأوضاع عادةً ما تكون هي ذاتها مع اختلاف في هيئاتها، بالأمس سمعت في التلفاز امرأة من غزة تتحدث مع إحدى مذيعات قناة الجزيرة مستجيرة بكل رجال العالم والعرب أن يغيثوهم، فالعدوان الإسرائيلي على شعب غزة المحاصر، كان يزداد عنفاً وإجراماً يوماً بعد يوم.. إلا أن الاحتلال الساكن في داخلنا، ربّما كان أشدّ ضراوةً،، امرأة تبكي وتنوح وتستغيث بالرجال.. لكن لا أحد إلا الدموع المنهمرة.. هي الإجابة...

إلى أن أتى ذلك الذي طاولت عقارب الساعة فيه الحادية عشرة ليلاً، ومريم لم تكن قد عادت بعد، فقد استأذنت أمي بالذهاب لعند صديقتها لتعرجا معاً إلى السوق لشراء حذاء جديد.

ينفتح الباب، لتطلّ مريم ولتنهال عليها الشتائم والعويل المرعب، فقد انفجر الخوف من أنفسنا انتظاراً، ليصل مداه ويطرد أبي مريم من البيت رامياً بعضاً من أغراضها عند العتبة، والكثير من الاتهامات القذرة مجرداً مريم من أخلاقها وطاعناً في شرفها، وأن أمي لم تُحسنْ تربيتها ووجودها في المنزل معهم سيفضحهم في الحارة وسيكون السبب في طلاق أمي، الراكدة في إحدى زوايا مطبخ أحزانها تراقب ابنتها وهي تُطرد ليلاً دون حولٍ ولا قوة، لا تستطيع أن تنبس ببنت شفة، خوفاً أن تصبح هي أيضاً بلا مأوى، تصمت كما لو أن في صمتها رجاءً من ابنتها أن ترحل قبل أن ينطق أبي بكلمة الطلاق...

تخرج مريم من باب المنزل تاركةً كلّ أشيائها، وهي تسحب وراءها فلول الحزن، فربما سترتاح من ذلك الجحيم المستعر دون كلل.. أين ذهبت في تلك الساعة المتأخرة من الليل...

أين قضت ليلتها..؟

أمِنَ الممكن أن تكون قارعة الخلاء أرحم...؟

هل ستكمل تعليمها.. هل ستستمر في كتابتها تلك...؟، أم ربما تتزوج من رجل يقدرها...

قضى من في البيت ليله أرقاً وربما نوماً على شخير آدمي متوحش، مخمور، وربما لم ينم أحد..، كلُّ ما كنت أعرفه أن صورة وجه مريم وأسئلتي المتناحرة تلك لن تفارقني طيلة حياتي..

يستيقظ الصباح من جديد، دون أدنى إشارة عمّا جرى البارحة..

فلم يكن هناك أحد اسمه مريم..؟

كائن بشري.. ذاق الجوع والمعاناة اختفى.. الجميع همّ بمواصلة يومه بصورة طبيعية، أمي لم تتساءل أين هي مريم.. لكن ربّما صوتها قد انكسر، فلم تنطق بكلمة...

ذات الأشياء في مكانها.. ذات البرودة مع احتمال سقوط بعض زخّات مطر طال انتظاره...

ذات الكآبة.. رجلٌ يتابع التلفاز.. رجلٌ سمع مثل الكثير من الرجال استغاثة امرأة من غزة.. والآن يطلب كوباً ساخناً من الشاي، وهو يتابع المزيد من الأخبار....

□□

القصة ..

هذيان مع البغل..

□ محمد الحفري *

قلت: " دي " وبقي ساكناً لا يتحرك ، اتكأت بيدي على " الكابوسة " التي ترتفع للأعلى وتتصل بشكل مائل نحو الأسفل بالمحراث القديم المركب عليه ..

كان مستنفراً يذبُ بذيله بعضَ ذبابات حاولن التجمع على مؤخرته لكن ذيله الذي يشبه المقشة كان لهن بالمرصاد ..

أشحتُ ببصري عنه ورحت أتأمل قطعة الأرض التي استأجرتها من صاحبها ، قبل أيام فلحتها على الجرار عدة مرات حتى غدت نظيفة مثل راحة اليد واليوم جئت لأقطعها إلى أثلام متساوية الطول يبعد الواحد منها عن الآخر مسافة تقدر بالمتر أو يزيد قليلاً من أجل زراعتها ، لكن هذا البغل اللعين يريد أن يضيع عليّ يومي، منذ الصباح وأنا أدور خلفه ضاغطاً بكل قوتي لينغرز المحراث في الأرض ويسبب له تعباً أكبر لكنه لم يتعب وأتعبني..

قلت: " دي " عشرات المرات، مئات المرات وبقي يدور داخل تلك الأرض، يلف يميناً ويساراً دون أن يمكنني من إنجاز شيء يذكر.

مدير دائرتنا وعندما تقدمت له بطلب إجازة قبل أيام قال مستغرباً :

"الرزق بين يديك وتبحث عنه في مكان آخر ومع هذا سأعطيك إجازة إدارية ، يعني براتب".. شرد قليلاً ثم أضاف:

" بعد هذه الإجازة لي معك جلسة خاصة سأعلمك كيف تدبر أمورك ، يبدو بأن التلميح لا ينفع معك "

" دي ".. لا أريد أن أتعلم ولن أبدأ معه من الصفر كما قال.

" دي " لكنه لم يحرك سوى جلد ظهره المكسو بشعر قصير ناعم حيث تموج عدة موجات صغيرة، ما لبث أن هدأت واستقرت، قدّرتُ أن إحدى الذبابات الفارة من ذيله قد صبت جام غضبها على ظهره ولسعته هناك، ألا ليت كل ذباب العالم يجتمع عليك ويمتص دمائك أيها البغل الحرون لتغدو جلداً على عظم، ساعتها سأجعلك تجر هذا المحراث كما أريد ورجلك فوق رقبتك. ولكن أنى لي بتلك الأمنية وعمي لم يعد له منذ تقدم في السن وحل عليه المرض من عمل سواك.. آه.. آه، سامحك الله يا عمي، ألم يحذرك الجيران من إطعامه التبن والعلف ونصحوك باعتماد الشوك كأحسن غذاء يقدم لهذا

* قاص من سورية.

النوع من الدواب ؟ لكنك لم تسمع متناسياً أن البغال كلما شبعت قلّتَ طاعتها وتمادت على أصحابها؟ وزدت على ذلك بما تجمعه يداك المرتجفتان من حشائش وأعشاب تنبت بين الأشجار ليقضمها هذا اللعين بأسنانه..

هيا.. لا تجعلني أشتم أحداً، قبل قليل كاد لساني أن يزل ويشتم عمي لكنني تماسكت وكظمت غيظي، هل تعرف لماذا ؟.. من أين لك أن تعرف ؟.. أنت بغل لا تفهم ولا مخ فيك، على رغم ذلك سأقول لك لأنني " زلمه " مؤدب فكن مؤدباً مثلي وسر إلى حيث أريد، هيا ردّ جميل عمي على الأقل.. " دي " يا ابن الحمار، مال برقبته والتف برأسه نحوي كأنه يتفحصني أو يريد التعرف عليّ كمن يراني لأول مرة أو ربما أراد التأكد من صدق نواياي بعد أن سمع تصاعد صوتي في " الدي " الأخيرة وأنا أرفع العصا لأهوي بها على مؤخرته..

عمي وعندما ذهبت الى منزله لاستعارة هذا البغل نصحني أن أنتظر الجمعة فهذا البغل لا يعمل إلا خوفاً مع أبنائه..

قلت:

ـ الجمعة بعيدة وإجازتي تنتهي الجمعة ، أعطني البغل وسأتدبر أمري..

قال: " خذه " حتى لا أظن أنه يبخل به عليّ.. سأفعل ما فعله بك أبناء عمي عندما ربطوك وضربوك حتى سال دمك، يبدو أنك لا تفهم إلا بالعصا..

العصا نزلت من يدي وضربت الأرض بدلاً من ضربه الذي تراجعت عنه لأعطيه فرصة أخرى ولأعطي نفسي محاولة جديدة، لكنني في حقيقة الأمر خشيت أن يحدث ما لا تحمد عقباه..

لم يتحرك ، بقي لاوياً عنقه ينظر نحوي كأنه يحتقرني ويستهزئ بي..

لا تظن أنني ضعيف برغم جسدي الذي تراه، أنا قادر أن أفعل بك ما فعله غيري لكنني إنسان رقيق المشاعر وصبور ولا أريد جرح مشاعرك.. قال مشاعر.. قال.. هه.. أنت لا مشاعر لديك، أنت هجين بين الحمار و" الكديشة ".. اسمع جيداً أنا عنيد مثلك ، زوجتي تؤكد لي ذلك دائماً.. البارحة ذكرتها بميزات عنادي وصبري عليها الذي أثمر.. لقد حبلت بولد ذكر.. هل تفهم ما معنى ولد ذكر ؟.. أجل، أجل، الطبيب أكد لها ذلك.. وعندما شككت بكلامه مد يده نحو الجهاز مشيراً إليه.. ها أنا أسر إليك ولم أخبر بهذا أحد قبلك حتى أمي أخفيت عنها هذا الأمر حتى لا تقول لي كعادتها: " أنت من أصحاب العيون البيض وأصحابها لا ينجبون الذكور إلا إذا غيروا فلاحتهم " سأثبت لها ولجميع الناس أنني قادر على إنجاب الأولاد الذكور ومن زوجتي فقط..

" دي " ولم أفق إلا في المستشفى وحولي أمي وزوجتي وعدد من الأقارب، اللعين لم تكد عصاي تلامسه حتى أصابني وكاد أن يقضي علي..

□□

والعملات العربية قصص وحكايا

□ عبد العزيز الدروبي *

مقدمة

لم يكن للعرب عملة خاصة بهم، تميزهم لها استقلاليتها وسمتها العربية الصرفة على الرغم أنهم عرفوا الذهب والفضة من عصور ما قبل الإسلام واستخدموهما كنقدين في المبادلات والأعواض، إلا أنهم ليسوا هم من صنعها ودنانيرهم الذهبية المتداولة ودراهمهم الفضية حدثنا عنها أحمد بن علي المقريزي المتوفى في العام845هـ في كتيبه (شذور العقود في ذكر النقود) حيث قال: (وكانت نقود العرب التي تدور بينهم في الجاهلية، الذهب والفضة لا غير ترد إليهم من الممالك من قبل الروم ودراهم فضية). وإلى أن ضرب العرب لهم نقوداً في قرون ما بعد الميلاد كان الليديون واليونان والفرس العيلاميون والبارثيون والروم والفرس الساسان قد سكوا من قرون ما قبل الميلاد نقوداً خاصة بهم ونقشوا عليها رموزاً وكتابات وصوراً، وأبدعوا من الفضة والذهب عملات غاية في الروعة والإتقان.

وكانت النقود تضرب أيام الرومان في معبد الآلهة مونيتا ومنها اشتقت كلمة MONEY التي تعني بالانكليزية نقود.

وتعتبر مملكة ليديا الواقعة في جنوب غرب آسيا الصغرى أول دولة سكت نقوداً خاصة بها في القرن السادس قبل الميلاد في عهد (قارون) كوديسوس الليدي على أن المصادر اختلفت في تحديد ذلك القرن فبعضها قال في السابع وبعضها قال في الثامن. وأثينا ضربت نقودها في القرن السادس قبل الميلاد والروم في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد ولم يضرب العرب نقودهم إلا في القرن الثامن بعد الميلاد على يد عبد الملك بن مروان.

ولم يكن سكه للعملة العربية إصلاحاً للنقد أو عفو الخاطر وسنبين ذلك في سياق البحث.

---

* كاتب من سورية.

نقود العرب في الجاهلية :

(هي كما أورد المقريزي دنانير ودراهم رومية)، هذا وقد تداول العرب أيضاً الدراهم الكسروية (فارسية)، وقد أقر الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم التعامل بهذه النقود في أعواض السلع والمبادلات والتكاليف المالية وكذلك أبو بكر الصديق رضي الله عنه من بعده . واستمر الحال كذلك إلى أن تولى عبد الملك بن مروان الخلافة الإسلامية، وفي عهده ضربت النقود العربية لأول مرة فاعتبر بذلك أول من ضرب نقوداً ذات سمة عربية مستقلة.

أما دواعي وأسباب إقدام الخليفة عبد الملك على سك النقود فلها حكاية مضمونها: أن (جستنيان الثاني) إمبراطور الروم اختلف مع الخليفة الأموي عبد الملك وهدّدهُ بأنه سينقش على الدنانير الذهبية التي يضربها في بلاده ويتداولها المسلمون كتابة يشتم فيها النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، فغضب الخليفة وشعر بالضيق والحرج وتعقيد الأمور فجمع العلماء والعقلاء وأهل الرأي للرد على هذا التهديد واستشارهم في كيفية الخروج من هذا المأزق فأشاروا له بضرب نقود عربية، كما أشاروا له باستشارة الإمام محمد الباقر، فأرسل بطلبه من والي المدينة فحضر هذا الإمام الجليل إلى دمشق ، وعندها أشار للخليفة بأن يضرب نقوداً عربية في بلاد المسلمين وحدد له وزنها وشكلها وأن يكتب على أحد وجهي العملة (لا إله إلا الله وحده) وعلى الوجه الآخر (محمد رسول الله)، ويدوّن على محيطها زمان ومكان سكها.

فبادر لفوره وسك نقوداً على شكل تجربة في العام 77 للهجرة- 698م- وفي العام 78 للهجرة قام بضرب النقود بشكلها الكامل ووزعها على الولايات الإسلامية ومن ثمّ ضرب عملة ذهبية عرفت بالدينار وعملة هي خليط من النحاس والحديد عرفت بالفلس وجاء ضربه للعملات العربية أبلغ رداً على تهديد ملك الروم.

وبضربه للعملة العربية تحررت بلاد المسلمين من الضغوط الرومية وانقطعت بذلك العلاقة الاقتصادية مع الروم وانقطع كل أثر للتعامل بالنقود الرومية والفارسية.

ولربّ سائل يسأل: ما سبب ذلك الخلاف؟ وما دواعي التهديد؟ والجواب هو :

أن أوراق البردي التي كانت تصدرها مصر إلى دولة الروم كان يكتب عليها شعار العقيدة المسيحية(باسم الأب والابن والروح القدس) فطلب عبد الملك إلى عامله عبد العزيز بن مروان والي مصر أن يتوقف عن نقش هذا الشعار ويكتب (لا إله إلا الله وحده لا شريك له) وحين اطّلع الإمبراطور على ذلك بعث يهدد الخليفة بأنه سيكتب على الدنانير التي يرسلها إلى الشرق شتماً للرسول إن لم يعد الكتابة على البردي كما كانت .

لقد كان هذا التهديد كما يقال: (الضارة النافعة) إذ أدى إلى إيجاد عملة عربية مستقلة وإلى تحرير بلاد المسلمين وكرامتهم من الضغوط الرومية.

أصل التسميات للعملات التي راجت، وسُميت عربية:

كثيرة هي العملات التي راجت في بلاد العرب وسادت وتم التداول بها على أنها عربية ومنها:

الدرهم: وأرى أنه أقدم عملة تداولها الإنسان وضربها من معدن الفضة، ولقدمه التاريخي شاع اسمه فصار يرمز للنقود بشكل عامّ ، قديمها وحديثها ، ويتردد اسمه على الألسن حتى في البلاد التي لم يعد له فيها وجود ، وللطرافة أذكر حكاية عن أحدهم وقع حديثاً في ضيق ذات اليد فأرسل يستنجد أهله لإرسال نقود له برسالة

مختصرة جاء فيها(درهمونا وإلا فقدتمونا) . وقد ورد ذكر الدرهم في القرآن الكريم بقوله تعالى: (وشروه بثمن بخس دراهم معدودة) يوسف الآية 20.

وسيدنا يوسف عليه السلام الذي باعه أخوته بعشرين أو أربعين درهماً فضياً عاش قبل سيدنا المسيح عليه السلام بثلاثة آلاف عام .

وكان تطور الدراهم وتبدل الرموز والنقوش عليها سبباً في كشف أهل الكهف حين أرسلوا أحدهم إلى المدينة ليجلب لهم طعاماً بدراهم ضربت في عهد دوقيانوس منذ أكثر من ثلاثمئة عام . (فابعثوا أحدكم بوَرِقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه.......). الكهف الآية19

والـوَرِقُ اسم الفضة ويعني هنا(الدراهم الفضية).

والدرهم في الأصل عملة فارسية اسمها (درَمْ) تعامل العرب بها وتداولوها من قبل الإسلام وعُرِّبت بإضافة هاء قبل الميم لسهولة اللفظ وجماليته فأصبح(درهماً).

وتنسب بعض المصادر الدرهم إلى نقود يونانية صنعت في عهد الإسكندر الكبير المقدوني المعروف(الإسكندر ذو القرنين)، اسمها (دراخما) فاستبدلت الخاء بهاء عند تعريبها فصار اللفظ (دراهماً).

والدراهم اليوم هي اسم لعملة رسمية رائجة في الإمارات وموريتانيا والمغرب.

وقد قيل في الدراهم أقوال وأشعار وأمثال، فهذا نزار قباني الشاعر الدمشقي الكبير يخاطب إحداهن بقوله :

بدراهمي لا بالحديث الناعم حطمتُ عزتك المنيعة

واعتبر أحد الشعراء من خلال معاناته أن الدراهم إنما هي كل شيء في الحياة لما لها من قوة تأثير وفاعلية وأن الإنسان بدونها لا يساوي شيئاً كما في البيتين الآتيين:

إن الدراهم في المواطن كلها

تكسو الرجال مهابة وجمالا

فهي الكلام لمن أراد فصاحة

وهي السلاح لمن أراد قتالا

ويشاطره الرأي شاعر آخر، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك فيُجمل حسان بن ثابت وابن مُقلة ولقمان الحكيم وابن أكثم الزاهد حيث يرى أنهم لا يثمنون شيئاً ما داموا لا يمتلكون مالاً بقوله :

فصاحة حسان وخط ابن مقلة

وحكمة لقمان وزهد ابن أكثم

إذا اجتمعت بالمرء والمرء مفلس

ونودي عليه لا يباع بدرهم

وقد جاء في المثل الشعبي قولهم: (الدراهم كالمراهم حطها عالجّرح يبرا).

الدينار: وقد جاء اسمه من كلمة يونانية من أصل لاتيني (denarius)وهي من الكلمة اللاتينية –deni- وتعني عشرة وهو اسم عملة رائجة في العراق والأردنّ والجزائر وليبيا والبحرين واليمن وتونس وقد ورد ذكره في القرآن الكريم (ومنهم من إن تأمنه بدينار لا يؤده إليك إلا ما دمت عليه قائماً). آل عمران75

وقد تداوله العرب من قبل الإسلام وأول دنانير تداولوها كانت رومية قيصرية.

الليرة: وهي على نوعين (ذهبية ، و ورقية).

الليـرة الذهبيـة : وهـي الـتي راجـت في عهـد الحكم العثماني للبلاد العربية بعد إنهـاء حكـم المماليك وقتل السلطان المملوكي قانصوه الغوري علـى يـد السـلطان العثمـاني سـليم يـاوز في العـام1517 ، و قـد اقتبس اسـم الليرة مـن عملـة ذهبية ضربتها جمهورية البندقية في عصر النهضة الأوربيـة اسمهـا بالإيطاليـة ليـر ــ LIRE ــ و ـ LAIRA ـ ليرا.

وقد ضرب العثمانيون ليرات ذهبية هي :

الليـرة العثمانيـة وتم سـكها في العـام1854 وحملت اسم السلطان عثمان غازي مؤسس الدولة العثمانيـة، ويلفـظ العامـة الليـرة العثمانيـة : (نيـرة عصملّلي) إذ يستبدلون اللام بنون.

الليرة الرشادية: سكها من الـذهب السلطان العثماني رشاد وسُميت باسمه، وبـالليرة الرشـادية تشبه النساء الحسناوات فيقـال مثلاً: (فلانـة نيـرة رشادية) .

الليرة الحميدية: ضربت هـذه الليـرة الذهبيـة في عهد السلطان عبد الحميد.

وتعتبـر الليـرة العثمانيـة أفضـل هـذه الليـرات الذهبية وأنقاها ذهباً وأغلاها ثمناً.

المجيـدي : اسـم لعملـة عثمانيـة ضـربت مـن الفضة في عهد السلطان عبـد المجيد الأول فسمي باسمـه، وظهـر منـه في التعامـل نـصف مجيـدي ، وربع مجيدي.

القرش العثماني : وهـو عملـة عثمانيـة ضـربت مـن الفـضة في العـام1867 في عهـد الـسلطان سـليمان الثـاني ، وفي العـام 1868 في عهـد السلطان أحمد مـصطفى الثالث تم ضـرب قـرش من الفضة بنفس قـوة القـرش آنف الـذكر أمّا في عهـد الـسلطان عبـد المجيـد الثـاني وضـمن خطـة إصلاح طبقها ضـرب قرشاً يعادل الألف منهـا ليـرة ذهبية واحدة . كما طبعت الدولة العثمانيـة فيمـا بعد قروشـاً ورقيـة مـن رتبـة قـرش واحـد فمـا فـوق. وغياب القرش بمرور الزمن من ساحة التعامل فإن اسمـه بقـي يـتردد علـى ألـسنة النـاس مـن قـولهم : (فلان صـاحب قـرش أو بقريشاته) أي أنـه غني و قادر على صنع ما يريد بقوة ماله ومن باب النصح قيـل :(خبّـي قرشـك الأبـيض ليومـك الأسـود) وبالقرش يعادل قليل القدر و القيمة مـن النـاس أو الحاجات .

معادلـة الليـرة الذهبيـة : تعـادل مئـة قـرش عثماني فضي، ومن المجيديات خمسة مجيديات.

<u>المجيـدي</u>: ويعـادل عـشرين قرشـاً عثمانيـاً فضياً، و خُمس الليرة الذهبية .

القرش العثماني الفضي : ويعـادل 1٪ مـن ليـرة الذهب /1 20 من المجيدي.

وقـد جـاء اسمـه مـن اسـم لعملـة ألمانيـة تـدعى (كروشـر GROSHER) ومـنهم مـن ينـسب الاسم إلى كروسو الايطالية.

الليـرة الورقيـة: هـي الاسـم الرسمـي لليـرة السورية والليرة اللبنانية.

عندما احتلت فرنسا سورية ولبنان أسست بنكاً مركزياً أسمته بنك سورية ولبنـان الكبير ، ثم أصبح بنك سوريةولبنان ومن ثم بنك سورية. وعنـدما اسـتقلت سـوريةولبنان أسـست كـل مـن الـدولتين بنكـاً مركزيـاً خاصـاً بهـا وأصـدرت كلاً منهما نقوداً خاصة بها.

وقد طبعت فرنسا خلال فترة الانتداب عملة ورقيـة سـورية أساسـها الليـرة وعليهـا يكتـب اسـم البنك، على سبيل المثال (يكتب بنك سوريةولبنان الكبير). كمـا تكتب عبـارة :(لهـذه الليـرة قـوة ابرائية) .

وقد ظهـرت منهـا ورقـات نقديـة مـن فئـات – ليرة سورية – خمس ليرات سورية- عشر ليرات سـورية – خمـس وعـشرون ليـرة سـورية – خمسون

ليرة سورية – مئة ليرة سورية وكانت هذه أكبر قطعة نقدية ورقية آن ذاك.

وضربت قروشاً سورية من الفضة ، وقروشاً ورقية . ومن النوعين ظهر قرش سوري ، وقرشان عـرف لـدى العامّة (أبـو القرشـين) ، وقرشـان ونصف (نص فرنك)- وخمسة قروش وهـو ما عرف بـ(الفرنك) ونصف الفرنك يشبه القرش من حيث أنه منقوب لكنه أصغر منه ، ومعدنه من النحاس الأصفر ، والفرنك أيضاً أصفر ومن المعدن نفسه . وطبعت عملة ورقية من فئة خمسةٍ وعشرين قرشاً ، وخمسين قرشاً. ولزيادة الإيضاح كان يكتب على الأولى (خمسة وعشرون قرشاً أو ربع لـيرة) وعلـى الأخـرى (خمسون قرشـاً أو نصف ليرة) وتساوي الليرة السورية من القروش مئة قرش سوري.

ولأن سورية محتلة من قبل فرنسا فإن نقودها مرتبطة ببنوك فرنسا وكان يكتب على النقود الورقية : (تـدفع لحاملها لقاء شيك على باريس ومرسيليا وقيمة الليرة السورية عشرون فرنك) ، هذا إذا كانت القطعة من فئة ليرة سورية واحدة ، وهكـذا تكتب علـى كـل فئة ما تعادلـه من الفرنكات حيث أن الليرة السورية تعادل عشرين فرنكاً ، و(يدفع لحاملها لقاء شيك على باريس أو مرسيليا خمسمئة فرنك) هـذا إذا كانت فئة العملة خمساً وعشرين ليرة سورية.

ولفئة الخمسة قروش سورية يكتب على الورقة النقدية (يـدفع لحامله لقـاء شـيك علـى باريس وقيمة القرش عشرين سنتيماً إفرنسياً).

هـذا وقد استمر تداول الليرة الذهبية بعد الاحـتلال الفرنسي لغايـة العـام1921 وكانـت تساوي آنذاك خمس ليرات سورية ونصف الليرة. كمـا أن لـيرة الـذهب حتـى العـام 1962 يـتراوح ثمنها بين 25 إلى 27 ليرة سورية حسب نوعها .

الفلـس : عملـة تـضرب مـن النحـاس، وقـد عرفها العرب قديماً ، وقد سكه عبد الملك بن مروان كما مر آنفاً. وأصل الاسم لعملة يونانية صغيرة تضرب من النحاس اسمها (follies) وقد شاع اسمه فصار يرمز للنقود بشكل عامّ . فيقال مثلا : (فلان عنده فلوس) والمعنى أنه ثري ، وإذا قيل :(فلان بفلوسه) فهذا يعني أنه استطاع أن يحقق بنقوده ما لم يستطع غيره تحقيقه .

وقد يستخدم الفلس في منحى آخر (تقليل شأن أو تصغير أو تحقير) ، فقولهم: (فلان ما يسوى فلس أو هذه الحاجة مثلاً ما حقها فلسين). وقد استخدم المتنبي الفلس في هجائه لكافور الإخشيدي قائلا :

أم أذنــه في يــد النخــاس داميــة

أم قـدره وهـو بالفلسين مـردود

وتنعت العامّة من لا يعرف جيبه النقود بـ (أبو ْفليس) .

الجنيـه: اسم لعملة رسمية حالياً في مصر والسودان ،وقد جاء اسمه من اسم غينيا الإفريقيـة GhINEA ، والحكايـة ترجـع إلى أن بريطانيا استخرجت في القرن التاسع عشر كميات كبيرة من الذهب وضربت منها عملة ذهبية عُرفتْ بالذهب الغيني GHINE. فحُرّف اللفظ بالتعريب إلى **جنيه** .

الريـال : وهـو حالياً اسم لعملة رائجة في السعودية وقطر واليمن وعمان ومرد الاسم إلى عملة ضربتها إسبانيا من الفضة اسمها الريال ومعنى الكلمة (الملكي)

المتليك: نقود أخذت اسمها من كلمة معدني METALLIC الإنكليزية ومعروف أيضاً بأن METAL تعني معدن بالإنكليزية . ويسك المتليك عادة من النحاس الأحمر وقد سكته الدولة العثمانية اضطرارياً كعملة عندما شحّ معدنا

الذهب والفضة لديها .وظهر منه في التعامل متليك واحد ومتليكان ومع انه زال من التعامل إلا أن اسمه ما زال يتردد على بعض الألسنة. ومثل الفلس يستخدم في تقليل الشأن والتصغير لدى العامّة.

البارة : عملة عثمانية تضرب من الفضة وتبلغ نسبة الفضة فيها (90٪) وكان وزنها أول ظهورها (6,5) قيراطاً لكنها تراجعت حتى أصبحت أصغر عملة متداولة في عهد السلطان محمود الثاني إذ صار وزنها نصف قيراط وهي تعادل واحداً من ألف من الليرة العثمانية ومعنى بارة باللغة التركية(قطعة معدنية).

خاتمة :

راجت في البلاد العربية خلال الحكم العثماني عملات مختلفة وزالت بزواله ، و أكتفي بالإشارة إلى أسمائها وهي النكلة والمليم والمل والبرغوث والبشليك والمتليك والبارة والقجة والقرش العثماني والمجيدي .

ونذكر هنا أن تبدلات عدة طرأت على العملات السورية المعدنية منها ، والورقية لا سيما بعد منتصف القرن العشرين وزال من التعامل والتداول القرش السوري و(نص الفرنك) والفرنك والفرنكين وربع الليرة ونصف الليرة والليرة والليرتين وكل ما هو دون الخمس ليرات سورية . وجدير بالذكر أن ربع الليرة ونصف الليرة والليرة كانت جميعها من الفضة ، إلا أنها اختفت من التداول في نهاية ستينيات القرن العشرين. ومن الصور المرفقة يكمن الاطلاع على بعض أنواع العملات .

مراجع و مصادر البحث:

- شذور العقود في ذكر النقود للمقريزي احمد ابن علي.
- الاقتصاد السياسي د.حافظ يقظان.
- آيات من القرآن الكريم.
- تفسير القرآن لابن كثير.
- أبيات من أشعار العرب.
- معمرون وصرافو عملات وصاغة ذهب وفضة.
- أوراق الباحث وخبراته الحياتية.

□□

مع الناقد والأكاديمي السوري جهاد عطا نعيسة

□ حوار: عزيز نصار *

د. جهاد عطا نعيسة، ناقد وباحث وأستاذ جامعي، له موقعه وحضوره المتميز في المشهد النقدي العربي الراهن، عبر عشرات المساهمات النقدية والبحثية في حقول الرواية، والقصة القصيرة، والسينما، في المنابر والمحافل الثقافية العربية والمحلية المختصة؛ مجلات.. صحف.. ندوات.. مؤتمرات.. برامج تلفزيونية وإذاعية.. وله العديد من الكتب الفردية والمشتركة. وهو من النقاد العرب النادرين الذين يجمعون بين الاهتمام بفني الرواية والسينما، على الرغم من غلبة نتاجه في الفن الروائي.

أثار كتابه الإشكالي "في مشكلات السرد الروائي" الصادر عام 2001م، عن اتحاد الكتاب العرب، احتفاءً ملحوظاً عبر العديد من المتابعات في الصحافة العربية والمحلية.

عن النقد وبعده الإبداعي، والرواية وقضاياها وفورتها في العقدين الأخيرين، والقصة القصيرة والغبن الذي واجهته وتواجهه، والسينما ومشروعها الشخصي المخفق، وعلاقة الفن السينمائي بالفن الروائي، كان لنا معه هذا الحوار، الذي بدا فيه راغباً في قول الكثير حين يتصل الأمر بحديث القضايا والمشكلات، ومحجماً وراغباً في تجاوز التحديد حين يمضي الأمر إلى تحديد الأعمال والأسماء فيما يتصل بالمثالب. وللرجل اعتباراته على ما يبدو. ما عنانا أولاً هو التقاط هذا التدفق والشغف في عرضه وتسويغه وجهات نظره الخاصة، دون مقاطعة، تاركين للقول أن يمضي بحرية تتيح لمنظوره المتكامل في كل ما يدور به الحوار أن يغتني بالتفاصيل والقرائن المناسبة.

من قضايا النقد إلى قضايا الإبداع انطلق الحديث وتدفق وتعمق، بحيوية شديدة مقتحماً خطوطاً إشكالية أحياناً، ومثيراً إشكالات جديدة أحياناً أخرى، متسقاً ومتماسكاً في جملة منظوماته ومنطلقاته القيمية والجمالية، لأي

* كاتب من سورية.

وحدة مفهومية مُحْكَمة في تفاعل عناصرها وأدواتها وترابطها وتكاملها.

□ يكثر الحديث عن علاقة النقد بالإبداع، وقدرة النقد العربي عامة والسوري خاصة على مواكبة النتاج الإبداعي. ما رأيك بالحركة النقدية العربية للرواية؟

□□ أظن أنه من غير المتيسر الحديث عن حركة نقدية روائية عربية؛ تلك قضية تتصل بمعطيات كثيرة، لا أظنها متوافرة عربياً: حراك ثقافي متواكب مع نهوض مجتمعي عام، ومختبرات عمل نشطة تغطي مساحات جغرافية وإبداعية متنوعة وغزيرة، وتواصل واتصال ومراجعات وحوارات مستمرة ومنظمة بين الفعاليات النقدية في الأقطار العربية، وتفعيل وتأطير وتنسيق دائم بين الإسهامات النقدية الفردية من جهة، والمحافل والمختبرات وورشات العمل النقدية من جهة أخرى.. جنباً إلى جنب مع جهود أكاديمية دورية متخصصة، تواكبها إصدارات دورية جامعة لفعالياتها كافة... إلخ. وهذا كله يبدو لي طموحاً مشروعاً جداً لحقبة ثقافية قادمة، لكنه ليس واقعاً راهناً إطلاقاً، على الرغم من بعض الإسهامات الموسمية، أو الورشات السردية الدورية القليلة جداً، هنا وهناك؛ إسهامات لا تصنع ظاهرة، إلا بالمقدار الذي يتاح فيه لبضع زهرات أن تصنع ربيعاً. أذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر: "مهرجان العجيلي للرواية" في سورية، مختبر السرديات" في المغرب، "ملتقى الرواية العربية" في القاهرة، "مؤتمر السرد العربي" في عمّان، بعض إسهامات مهرجان "القرين" الكويتي في بعض مواسمه، بعض المؤتمرات أو اللقاءات الأكاديمية المتباعدة والبعيدة عن الصيغ المدروسة عربياً أو قطرياً لتكامل عطاءات الجهود المقدمة فيها، والتي ينتهي غالبها. للأسف. كما يبدأ دون أثر يُذكر؛ إذ تبقى توصياته وفي مقدمتها إصدار كتاب مفصّل ببحوثها وحواراتها وشهاداتها وكل حيثياتها، حبراً على ورق، خارج نطاق التنفيذ تماماً. هكذا ينتهي اللقاء مقتصراً على التداول الحاصل في نطاق الحضور المحدود أساساً، والذي سرعان ما يُنسى بكل ما دار فيه؛ ما دام أمر حفظه متروكاً للذاكرة الشفهية.

بعيداً عن هذه اللقاءات الشكلية في النهاية، ينهض مهرجان العجيلي للرواية. الذي توقف مؤخراً للأسف الشديد. بإصداره السنوي المهم الشامل اللاحق للمهرجان، ومقدمته النقدية المفصّلة لبحوثه وحواراته وشهاداته وكل ما يتصل بوقائع جلساته.

□ شاركت في المهرجان المذكور غير مرة. ما الذي قدمته فيه؟.

□□ شاركت مرتين، واحدة في دورته الأولى عام 2005م، والأخرى في دورته الخامسة عام 2009م، قدمت في أولاها بحثاً حول أعمال خيري الذهبي الروائية، وقدمت في ثانيتها بحثاً حول أعمال ممدوح عزام الروائية، مع إدارة بعض الجلسات في كلتيهما. والبحثان مع حيثيات الجلسات وحواراتها موجودان في الإصدار الخاص بكل منهما. وبالمناسبة فإني أجد في الإبداع الروائي لكل من "الذهبي" و"عزام" تجربتين غاية في الأهمية والثراء، ليس على الصعيد المحلي فحسب، بل على أصعدة أخرى تتجاوز نحو آفاق أكثر اتساعاً بكثير، تجربتين تستحقان سبراً معمقاً ووقفات جدية طويلة أمام كل ما تثيرانه من قضايا جمالية ودلالية.

□ هل ترى النقد إبداعاً؟ يُتهم النقاد بأنهم أدباء مخفقون، عجزوا عن تقديم نصوص إبداعية، ما رأيك؟

□□ سأبدأ جوابي موجزاً فيما يتصل بالشق الثاني من السؤال، محيلاً على سؤال آخر يمتلك

بداهة النفي، يتوجه إلى كل من يرى في النقد أو الناقد مشروعاً مخفقاً لمبدع.

ما هو الموقع الإبداعي لكل من القامات النظرية الكبيرة في الشأن الروائي من طراز الفرنسيين: "غوستاف فلوبير" و"أندريه جيد" و"آلان روب غرييه" و"ميشال بوتور" و"فيليب سولرز"، والبريطانيين: "هنري جيمس" و"فيرجينيا وولف" و"دافيد لودج"، والكولومبي "غبرييل غارسيا ماركيز"، والإيطالي "أمبرتو إيكو"، والألماني "غونتر غراس" والتشيكي "ميلان كونديرا" والأرجنتيني "جورجي لويس بورخيس"..؟ وماذا نقول في إبداع كل من النقاد العرب: "إدوار الخراط وإبراهيم نصر الله، وواسيني الأعرج، ونبيل سليمان...إلخ؟ أظن أن السؤال البديل في حد ذاته يكفينا عناء تفصيل الإجابة أو المماحكة فيها.

أما ما يتصل بالشق الأول من سؤالك، فما أراه مبدئياً هو أن النقد ليس تطبيقاً أو إجراءً تنفيذياً لتطبيق هذا المنهج، أو ذاك، مهما تحمس بعض الأكاديميين وانحازوا نظرياً وإجرائياً لهذا الدور، وبخاصة أولئك القادمون من الضفاف الأخرى للمتوسط، أو المتلمذون على أيديهم؛ ذلك أن النقد الحقيقي، وعلى الرغم من كونه في جانب مهم منه حواراً منتجاً بين النظرية والنص، وألح هنا، على قضية حوار النظرية والنص وليس تطبيق النظرية على النص، هو في جانب آخر قد يفوقه أهمية، إبداع، بمعنىً ما؛ إذ إن الناقد الكفء ليس ذلك الذي يمكن أن يلتقي مع عشرات سواه من مستخدمي المنهج الواحد في مقاربة نص واحد، بل من يقدم رؤية نقدية حصيفة لها توقيعها الخاص، رؤية تغوص في خصائص هذا النص أو ذاك وخفاياه وأسراره دون سواه، بوصفه إبداعاً إنسانياً لا يتكرر، وليس معادلة رياضية يمكن إعادة إنتاجها إلى ما لا نهاية، ومن ثم، فلدى كل ناقد جدير رؤيته الخاصة، رؤيته المبدعة إذا كان لا بد من تحديد المصطلح الذي يستطيع توصيف هذا النمط المنشود من النقد. ليس ناقداً جديراً بالاهتمام ذلك الذي يستهلك جهده بتطبيق منهج نقدي ما على نص إبداعي، فيأخذ باستقصاء مواقع اتفاق هذا الجانب أو ذاك من النص مع ما يناظرها من مواقع "تفصيلة" المنهج الناجزة سلفاً والجاهزة سلفاً لكل نص، أشبه ما يكون بـ"مسّاح محكوم برسم مسالك الإبداع الإنساني وممراته"، كما يقول الباحث والناقد الفرنسي "برنارد فاليت". إن آلية هذا النمط من النقد وبرودته تقتل حرارة النص وتفقده أصالته وخصوصيته الإبداعية.

النقد في جوهره ممارسة تأملية خلّاقة، لها بعدها الفلسفي في رؤية العالم، ولها موهبتها وحساسيتها وتوقدها الجمالي الخاص. ممارسة إنسانية حية متوترة تزري بكل أنماط الممارسة الآلية والمذهبية المتصلبة، ممارسة تغوص إلى الأعماق، مخترقة كثافة النص وطبقاته ومستوياته العديدة المتراكبة والمتداخلة والمتفاعلة.

إن لم يكن للنقد اجتهاده، إضافته، إبداعيته بإيجاز، فنحن أمام درس تطبيق جوهره التقليد والحفظ والتكرار ليس إلا. وهو ما يثير الشاعر والجمالي الفرنسي "جوبير" فيقول:

"الناقد الذي يميل إلى التحليل التشريحي يعجز أن يرى في أجمل رقصة ما يتجاوز حركة عضلات" صاحبها.

□ أي نمط من النقد تلاحظ هيمنته في المشهد النقدي العربي السوري..؟

□□ للأسف الشديد، عشرات البحوث، والدراسات، والرسائل الجامعية، والقراءات النقدية، هي تجميع كمي، أو تطبيق درسي،

عليه ما عليه في الغالب، وليست مباحث نقدية مبدعة تثير قارئها وتحرّض ملكاته الذهنية ومعارفه للتأمل والحوار. إني لأوثر الصمت عشرات المرات على إنتاج نقدي أو بحثي مدرسي تشريحي أو تجميعي لا يضيف جديداً.

فاجأني مثلاً أن تشغل د. يمنى العيد الناقدة والباحثة اللبنانية الجادة نفسها، في حمّى الجائحة البنيوية العربية في السبعينيات والثمانينيات الأولى بكتاب صدر عام 1990م، من منظور مدرسي بحت لا يغني ولا يسمن من جوع، يحمل عنوان "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، هو خليط من تطبيقات بنيوية مدرسية تماماً؛ فما هي الفائدة النقدية التي نجنيها، من تشريح عدد من النصوص في الحقول الثلاثة المذكورة، على مقاس الترسيمة البنيوية الآلية: (المرسل، الموضوع، المرسل إليه، ثم المساعد، والفاعل، والمعيق)، أو على مقاس ترسيمة أخرى تتصل بعلم السرد، تهتم وينحصر موضوعها كما يصرّح منتجوها أنفسهم: "تودوروف" و"جاكبسون" وسواهما، ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله، أي بالأشكال الأدبية العامة، وليس بالتفرد الخاص لهذا العمل أو ذاك. فاجأني أن تصرف "العيد" جهدها في الكتاب المذكور في قراءة تلاحق تجليات هذه الترسيمات الجاهزة على عدد من النصوص، لا تقيم كبير اعتبار بينها لكون أحدها حكاية شعبية بعنوان "الجرجوف" مثلاً، وآخر قصة رومانسية واهية الصلة بالفن الروائي لجبران بعنوان "مضجع العروس"، وثالث هو نص مسرحية "أوديب ملكاً" لـ"سوفوكليس"، ناسية أو متناسية أولاً، تخصيص عنوان الكتاب بـ"تقنيات السرد الروائي"...!؟ فتملأ الصفحات بالخطاطات والرسوم التوضيحية الهندسية والتفصيلات المسئمة، التي تثير الضيق والغيظ أكثر مما تثير الإعجاب بكثير.

□ أين تجد ذلك النقد المبدع إذن..؟

□□ خارج المنظور النقدي الذي تقدّم، وبمواجهته يمكن الاعتداد باجتهادات د. فيصل دراج، ود. جابر عصفور النقدية والبحثية، وبالثلاثية البحثية الجلية حول المناهج النقدية عامة للدكتور عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة" و"الخروج من التيه"، التي يقف فيها بكفاءة وندّية عاليتين في حوار تفصيلي طويل مع المناهج النقدية الغربية، مفنّداً في كثير من الأحيان نزعة التوظيف المدرسي لبعضها في نقدنا العربي المعاصر، مستشرفاً مشروعة النقدي الخاص، المؤسّس على قراءته الحوارية المعمقة للمناهج الغربية الأكثر شيوعاً وشهرة، وللسيرورة النقدية التراثية العربية في آن معاً. وإذا كان "د. دراج" يبدو لي حالة نقدية نوعية مهمة، وذلك في دأبه ومواظبته وشبه تفرغه في حواره مع موضوعات المفكر والناقد الهنغاري "جورج لوكاتش"، ومن ثم، تجاوزه الجدلي الواثق لرؤية "لوكاتش"، وبخاصة في قضاياه المحورية الثلاث: نظرية الرواية، والرواية التاريخية، وعلاقة الرواية وميدعها بالتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية التي ينتميان إليها، هذا التجاوز الذي يتجلى في أبرز وجوهه، حرصاً دائماً على تعيين قضاياه في المنجز الروائي العربي ومرجعياته الثقافية والاجتماعية، واستنطاق خصائصه ومقوماته، وربط ذلك كله برؤية فكرية متماسكة تتحرّك مباحثه برصانة ومسؤولية معرفية منها وإليها؛ إذا كان "د. درّاج" يبدو لي حالة نقدية نوعية مهمة في كل ما تقدّم، فإني أشعر بغير قليل من الأسف على استهلاك الأشاغيل المؤسساتية والإدارية الكثيرة لجهود "د. عصفور"، وتراجع إنتاجه في الحقل النقدي والبحثي على الرغم من أهميته. ما أراه بكثير من الاقتناع هو أن النشاط الجمالي عامة والنقدي خاصة، لا يتطلب وقتاً الفائض

فحسب، بل جل وقتنا واهتمامنا. هذا ما تمناه "لينين" يوماً وجهر به.

بعد التنويه بهذه العلامات النقدية العربية الثلاث، ربما يقتضي الإنصاف لفت النظر إلى جهود واجتهادات كل من الباحثين والنقاد العرب الأكاديميين المعروفين: صلاح فضل، ومحمد برادة، ويمنى العيد على الرغم من كتابها المذكور، وعبد الملك مرتاض، وعبد الله إبراهيم ومحمد صابر عبيد وسعيد يقطين وحميد لحمداني وواسيني الأعرج وسعيد بنكراد ورضوان قضماني وصلاح صالح ونضال الصالح.. كذلك بالمتابعات الروائية العربية الدؤوب لنبيل سليمان، وبالرؤية الجدلية المجتهدة لمحمد كامل الخطيب، وبخاصة في المرحلة السابقة لانصرافه إلى مشروعه الإحيائي لمفكري النهضة السورية.

□ وماذا عن القصة القصيرة إبداعاً ونقداً؟

□□ الحديث عن القصة القصيرة، إبداعاً، أو نقداً، يشعرني بغير قليل من الأسى. هذا الفن الجميل، المكثف، عالي التوتر، الإنساني بما فيه الكفاية، الجميل بما فيه الكفاية، الذي يحتفي في أهم نماذجه بصرخة الإنسان المتوحد المهجور الضائعة وسط عالم يدير له الظهر، بكل ما في هذا النمط من الاحتفاء من حساسية إنسانية تستطيع أن تلتقط وتسبر بعمق وتكثيف ومعاناة جمالية مائزة؛ الموضوعات والشخصيات واللحظات القادرة على الكشف والمكاشفة بهذه الحقيقة المصيرية المرعبة، هذا الفن هو ـ للأسف الشديد ـ فن مغبون الحق، ومهجور حتى من أبرز أعلامه. تحضرني هنا علاقة المبدع الأيرلندي الكبير "جيمس جويس"، الذي تخلى عنه نهائياً بعد مجموعته اليتيمة "أهالي دبلن"، مخلّفاً وراءه كل ذلك الألق الإبداعي الذي لا يُضاهى في بعض قصص هذه المجموعة، من طراز "إيفلاين"، و"الطين" و"الموتى" تاركاً لذاكرتنا وقع وجع إنساني رهيف صامت وعميق الجذور، ندرت نظائره، كي يمضي بغير تلكؤ إلى الفن الروائي وفتوحاته الخاصة فيه، فيما تواتر إبداع أحد أهم مبدعيه في العالم "موباسان"، بينه وبين الفن الشعري والفن الروائي والفن المسرحي، في حين اقتصر مطلقُ صرخته الأكثر ألماً وشجناً وتأثيراً في آن، عبر قصته /الحدث والعلامة الفارقة "المعطف" على بضعة أعمال قصصية، ما كان لها أبداً أن تكافئ قيمة تلك القصة ولا قوة تأثيرها ولا وقع موضوعها الريادي.

ربما كان "تشيخوف" الأكثر إخلاصاً حتى آخر يوم في حياته لهذا الفن الإنساني العظيم، وما كان لكل احتفاءاته المسرحية أو القصصية الطويلة أو سواها أن تنتزع ذلك الرباط الأزلي الذي شد به نفسه إليه. أما عربياً فقد يكون بوسعنا رصد ما يناظر ذلك الرباط المصيري لـ "تشيخوف في تجربة كل من يوسف إدريس المصري، ومحمد خضير العراقي، وزكريا تامر وعبد الله عبد السوريين.

عرفتْ سورية وبخاصة في حقبتي السبعينيات والثمانينيات مبدعين جيدين في القصة القصيرة إلى جانب الأسماء التي تقدم ذكرها، في مقدمتهم حسن. م.يوسف ومحمد كامل الخطيب وتوفيق الأسدي ومحمود عبد الواحد وحسن حميد ونضال الصالح.. إلخ، لكن إنتاجهم تراجع أو توقف لصالح اهتمامات أخرى؛ روائية أو تراثية أو تاريخية أو سياسية، أو بسبب انصراف بعضهم إلى الترجمة أو سواها.

ما يبدو مؤسفاً على الصعيد النقدي، أننا نجد، مثلاً، عشرات الكتب المهمة المعنية بالفن الروائي تاريخاً وتقانات وقراءات نصية، فيما لا تكاد الكتب المهمة المعنية بالفن القصصي القصير تتجاوز أصابع اليد الواحدة. كم كتاباً مترجماً إلى العربية في حقل القصة القصيرة؟ ربما

لا تكاد تعدو كتباً ثلاثة لها أهميتها: "الصوت المنفرد" لفرانك أوكونور، و"القصة القصيرة" لـ"أمبرت أندرسون"، و"القصة الرواية المؤلف" لمجموعة مؤلفين أجانب، الذي يضم بحثين فقط في القصة القصيرة، يحمل أولهما عنوان "التحفيز" الاستعاري في القص القصير" ويحمل ثانيهما عنوان "متوالية القصة القصيرة". لذلك، أسعدني كثيراً عزم الصديق الدكتور خيري دومة، مساعد مدير المركز القومي للترجمة في مصر، الذي حدثني به منذ ثلاثة أعوام، على ترجمة مبحث مهم جديد في هذا الشأن، وانتظرته ولا أزال، لكنني لا أدري إلى الآن ما الذي حال دون تحقيق ما عزم عليه..؟ وبالمناسبة "د. دومة" هو أحد الباحثين العرب المهتمين جدياً بالفن القصصي القصير، وكتابه "تداخل الأنواع في القصة المصرية"، هو أحد الكتب العربية الجادة في الاحتفاء بهذا الفن.

ما أراه مأخذاً في شغل بعض الباحثين والنقاد العرب، هو تعدد حقول اشتغالهم، وأظن أنه كان بمقدور التخصص أن يمنح إنتاجهم مردوداً أكثر أهمية بكثير. أتساءل أحياناً مثلاً: لماذا لا يتخصص الباحثون العرب من المبدعين القصصيين في فن القصة القصيرة..؟ ولماذا هذا التسابق إلى مخابر البحث الروائي ومنابر نقده..؟ أم أن إغواء الرواية، وموقعها الاعتباري في اللوحة الإبداعية العربية والعالمية للقرن العشرين له بريقه الذي لا يُقاوم. لكأن كل إبداعٍ أو نقدٍ أو بحث سردي يبقى عملاً منقوصاً ما لم يمضِ بصاحبه إلى الحقل الروائي..!

□ كيف تنظر إلى تطور الرواية السورية في السنوات الأخيرة؟ تقاناتها.. نمط البطولة فيها.. مدارسها.. أبرز روائييها...

□□ الرواية الجيدة هي تلك التي تنتج وحدتها الإبداعية التي لا تقبل فكاكاً بين موضوعها ومادتها وشكلها. ولذا، فقد لا تمضي بنا إلى كبير فائدة تلك المقارباتُ التي تقوم على تقسيم الفن الروائي إلى أنماط بطولات وتقانات ومدارس واتجاهات، أو ما شابه. ثمة رواية جيدة أو رواية قليلة الجودة أو رواية مخفقة. وإذا ما كانت الرواية هي الفن السردي الذي يمسك بالحياة بالطريقة الأكثر إقناعاً والأكثر قدرة على التأثير، بغض النظر عن طبيعة المادة والأدوات التي تقوم بإنجاز هذه المهمة، فإن الحديث عن رواية واقعية، وأخرى رومانسية، وثالثة سريالية، أمر لا يستقيم كثيراً. "إن أفضل الأشكال هو الذي يستخدم مادته على النحو الأفضل، وما من تعريف آخر للشكل في عالم الرواية"، كما يقول واحد من أهم منظري الرواية الروّاد في العالم هو "بيرسي لوبوك".

الرواية السورية، كما الرواية العربية، كما الرواية العالمية؛ فيها الغث والثمين، لكن قبل الدخول التفصيلي في غثها، أو ثمينها، لا بد من لفت النظر إلى ظاهرة تستدعي التأمل والتفسير على هذا الصعيد.

لا يحتاج المعني بواقع الرواية السورية إلى جهود إحصائية كي يقف على ما يشكّل الظاهرة الأبرز في النتاج الروائي السوري المعاصر، وهي تصاعده في العقدين الأخيرين على نحو يبدو معه توصيفه بـ"الفورة الروائية" توصيفاً شديد الشيوع والصواب في آن معاً.

كثيراً ما تُعَدّ هذه الفورة دلالة صحية وإيجابية لاعتبارات عديدة تتصدّرها القيمةُ المضمونية والفنية لها. هذه القيمة التي يسوّغ إقرارَ حدّها الأول كونُ النص الروائي في جوهره قراءةً في الواقع وسجلاً أميناً له، مهما تباينت بين مبدعيه أشكال هذه القراءة، وأولوياتها، ووجوه تجليها.

وهو ما كان "بلزاك" يشدد عليه إبداعاً وتفسيراً قبل قرابة مئتي عام. وإذ لا يمتلك واحدنا ما يقوله في التقليل من أهمية دور الروائي في الاحتفاء بالحياة وقضاياها، ومن ثمَّ النظر إلى هذه الفورة بعين متفهمة، ومقدِّرة لحرص المشتغلين في النص الروائي السوري المعاصر على تحمّل مسؤولية الخوض في معاناة الوطن والمجتمع، وهو موقف نبيل بالتأكيد، فإن ما يتصل بالحد الثاني من القضية؛ أي توكيد القيمة الجمالية لهذا النتاج الوفير. أو الفائر. فقد يكون للقول فيه تصريف آخر.

في سورية وحدها اقتحم الفن الروائي في العقدين الأخيرين عشراتُ الطامحين، الذين يحتشد بهم وبأمثالهم المشهد الروائي العربي، لكن، مما يؤسف له أن التجارب المضيئة لا تشكّل كمّاً غالباً وسط نتاج هؤلاء؛ إذ إن محاولةً جادة لقراءة طبيعة توضعات هذه التجارب، ونمط أدائها الفني، وجملة المفاهيم الجمالية التي تصدر عنها أحياناً، أو تلك التي تفقدها في أحيانٍ كثيرة، أو درجة الاتكاء على نماذج جاهزة غربية أو محلية واحتذائها، أو استثمار عوامل شكلية جداً لنجاحها وشهرتها، أو خوض أبعاد ضحلة الأعماق، وشديدة النزوع الشعاري في قضايا الحداثة والتجريب وما شابه، إن محاولة جادة للوقوف على حقيقة ذلك كله، في نتاج الكثير من روائيي الحقبة الأخيرة قد تصيبنا بغير قليلٍ من الإحباط.

ما يلفت النظر في بعض المطالعات النقدية التي تقوم بتوصيف هذه الفورة هو اطراد القول المطمئن فيها إلى إطلاق المدائح، بغير حساب، على نحو كثيراً ما يغيب معه التفسير المعني بكشف الأبعاد الحقيقية لها، وكأن القول النقدي يمتلك كفايته وطمأنينته في آن معاً، بتثمين كل محاولة لقول روائي يوحي بالجديد شكلاً، لا يهم في ذلك درجة الاحتذاء والاتكاء الماثلة فيه، أو تواضع الموهبة، أو الافتقار إلى كثير من أدوات الإبداع الروائي ومقوماته الضرورية.

◻ ألا ترى في هذه الفورة حماسة خاصة تدفع بجرأة التجريب في خوض غمار هذا الفن الشاغل إلى الميدان؟

◻◻ القول بأي تجريب مؤثر يحفّزه نزوع يستحق الاهتمام، يتطلب جملة شروط وأدوات تقتضيها معطيات جديدة صحية وإيجابية في توجهاتها ونتائجها بعامة. وإذا ما كانت الرواية في سورية قد امتلكت مثل هذا الشرط الفاعل والمحرِّض مع مرحلة النهوض الوطني المشهود في الخمسينيات، تلك التي أسفرت عن معايير جديدة للسرد منحت النضج للنص الروائي؛ إذ أكدت أبرز خصائصه ومقوماته، بوصفه كتاب الحياة الإبداعي الأول، تلك التي تمثلت بالاستجابة الرائدة الأهم، وهي "المصابيح الزرق" لحنا مينة، فثمة ما يملي علينا الكثير من الحذر، والتريث، ومغادرة نطاق الرغبات الذاتية في معاينة الفورة الحاصلة، وتقويمها بوصفها نزوعاً تجريبياً مسوغاً ومقنعاً. وهو ما أظنه يمنح الحوار قدراً من الوجاهة والإلحاح حول القضايا الآتية:

ما هو أولاً الشرط الاجتماعي الثقافي الخاص ومعطياته الجديدة، التي تسوّغ هذه الغزارة في الكم والنوم الروائي؟

وهل نقوم حقيقةً بسبر موضوعي متجرد يكشف الجيّد والرديءَ فيها؟

وما هو الحد الذي يتيح لنا أن نمايز في نتاج هذه الفورة، بين الرواية وشبه الرواية أو وهمها، بين ما يستحق أن نقاربه قراءةً ودراسةً بوصفه عملاً فنياً جديداً ومهماً، ولا يستحق أن نرى فيه سوى ادعاءٍ مراهق يتكفل الزمن. عادةً بقذفه إلى مكانه المناسب حين يتم تسمية الأشياء بأسمائها؟

ـ وما الذي يستطيع النقد أن يقدمه لقضايا الفكر والإبداع، حين يتمثل في أداته أساليب المؤسسات الخيرية ودوافعها، التي تنشر خبز عطفها وتعاطفها على المعنيين برعايتها، ذات اليمين وذات الشمال، بعيداً عن المسؤولية المعرفية، أو الموضوعية، أو النزاهة المطلوبة في كل تقويم..؟!

ثم ألا ننسى في زحمة حماستنا هذه دور الموهبة وضرورتها في الإبداع الإنساني..؟ تلك المقدرة الخاصة التي تلتقط المهم وتنبذ النافل، فيما هي توظِّف معارفنا كافة لتحقيق العمل الروائي، فتنظم أجزاءه ومفرداته وتُفعِّل الجدلَ الداخلي لثنائياته على الوجه الأمثل: الخاص والعام، الفن والحياة، الواقع والخيال، الوحدات السردية الكبرى والوحدات السردية الصغرى... إلخ. وذلك كله لتشييد النظام الفني المحكم للنص الروائي، المتجسد فيما يُطلق عليه الجمالي الروسي الكبير: "ميخائيل باختين": "الوحدة الأسلوبية العليا" لهذا النص؟

□ يخيّل إلي أن الموضوع يخضع لقدر عالٍ من التطلب وفقاً للمنظور النقدي الذي تتقدم به.

□□ تماماً.. إنه القدر من التطلب الذي يقتضيه الفن الروائي نفسه. ثمة حقيقة كثيراً ما تبدو غائبة أو مغيبة عن أذهان المشتغلين في الحقل الروائي، وهي أن الممارسة الروائية هي الممارسة الإبداعية الأكثر تطلباً. ولذا، فولوج عالم الرواية في مستواه الإبداعي أشبه ما يكون بولوج درب آلام شاق وطويل، تتضافر فيه الموهبة والثقافة والخبرة المعمقة بالحياة، ليس بشوارعها ومنعطفاتها الرئيسة فحسب، بل بأزقتها وكهوفها و"كواليسها" ومخابئها ودخائلها وأسرارها وإسراراتها. ناهيك عن العلاقة الرهيفة والمعمقة باللغة التي نكتب بها رواياتنا، ذلك أن الرواية هي تركيب لغوي أولاً. ومن البديهي لهذا التركيب أن يعمل على نحوٍ وظيفي تماماً، جوهره التعدد الصوتي، الذي ينأى به عن وهم الشاعرية أو التشاعر، أي على نحوٍ مغاير، بل ربما مناقض لموروثنا وذائقتنا اللغويين، بوصفنا شعباً ذا تراث شعري غنائي عميق الجذور.

عطفاً على كل ما تقدم فإنني أزعم أننا إذا ما تجاوزنا التجارب المضيئة لبعض روائيي العقدين الأخيرين، الذي يمكن ذكر بعضهم في هذا السياق على سبيل المثال لا الحصر، ممن تبوؤوا مواقعهم في ذينك العقدين، أو قُبيلهما: كممدوح عزام.. وفواز حداد.. وعلي عبد الله سعيد.. وسليم بركات.. وفيصل خرتش.. ونهاد سيريس.. وخالد خليفة.. وخليل صويلح.. ثم سمر يزبك.. ومنهل السراج.. وروزا ياسين حسن، وسواهن في العقد الأخير، فإن جملةً من الارباكات تتعاور كماً هاماً من نتاج هذه الفورة.

□ ما هي هذه الإرباكات؟ هل يمكن عرضها بشيء من الإيجاز؟

□□ **أولها**: خلط المفاهيم الروائية بالمفاهيم الحكائية، وإنتاج نصوص ذات قيم حكائية واضحة، من جهة بناء الحبكة، وعوامل إحكامها، ونمطية شخصياتها، وحدّة المفارقات وكثرتها في النص الواحد، وطغيان لغة تقليدية خطابية فيها... إلخ.

وثانيها: بروز نمط من الكتابة الأنثوية، ذات خصائص سيرية، تجعل من الكتابة الروائية هاجساً مقحماً تماماً يتحرّش بالفن الروائي ولا يطاوله، محدود الثيمات والشخصيات والتجارب موضوع السرد، يصدر عن مفهوم شديد الخطورة يستعيض بسعة الأفق والعوالم الروائية، والقدرة على موضعة الرؤية، وتعدد اللغات وتباينها فيها، رؤيةً ذاتية جداً محدودة الطاقة التخييلية، تنطلق، من وهم خطير جديد بكتاباتِ المراهقة، يرى في تجارب الذات محورَ العالم ونهايته، ولغةً ذات خصائص رومانسية، وجمالياتٍ خارجية متشاعرة ولا شيء آخر.

وثالثها: طفو كتابة ذات خصائص تحريضية، محدودة الحساسية الجمالية، تستعيد تيمات مكرورة استهلكتها كثيراً المسلسلات التلفزيونية المحلية، عن النمو الطبقي الطفيلي، وشخصياته المنمّطة وفقاً لتجسيمات مسرفة في أحادية لونها، تتحدد تبعاً لموقعها من التقسيم القيمي، المحسوم سلفاً، والمكتوب سلفاً أيضاً، في الوعي الناجز لكاتبه، قبل كتابته الفعلية. إن نبل القضايا الإنسانية أو القومية أو الوطنية، أو الاجتماعية، ليس من الضروري أن ينتج مكافئاً روائياً مقنعاً فنياً، بل غالباً ما ينتج خطاباً أخلاقياً حماسياً أكثر منه خطاباً فنياً بكثير.

ورابعها: اللجوء إلى أنماط من البناء الترميزي، تسعى لتشخيص مقولات راهنة وشاغلة تحت دعوى تجنب مساءلات معينة، (تقية). غير أن هذا البناء الترميزي والتعميمي، الذي يغفل عن مركزية التعيين في الفن الروائي تحديداً، كثيراً ما ينتهي إلى افتعال ملحوظ في "شخصنة" مفردات مادته، النظرية أساساً، يجعله أقرب ما يكون إلى سرد أمثولي سكوني غائم الملامح، يعوزه النبض المتجسد في السرد الروائي الذي تتعين فيه الخطوط والظلال وتفصيلاتها المتباينة.

□ ما الذي يمنع الرواية التي تعتمد البناء الترميزي من الخوض في التفاصيل، أو التعينات التي يتسم بها السرد الروائي عادةً؟

□□ الانشغال بالبعد الترميزي للأحداث والشخصيات وأولويته، لا بد أن يحول دون حق هذه الأحداث والشخصيات في نمو مستقل يصدر عن خصائصها الذاتية، وليس عن مخططات كاتبها ومعادلاته الترميزية. هذا هو مصدر الإرباك الأساسي.

البعد الترميزي الجدير بالبناء الروائي، لا يتم تصنيعه وفقاً لمقولات تشغل الذهن تفصّل معادلاتها في التخييل الروائي، بل ينتجه تملّك جمالي معرفي تحققه رواية ما بكفاءة عالية، على نحو يتيح لأحداثها وشخصياتها تجاوز المستوى الدلالي المباشر لهذه الشخصيات والأحداث باتجاه دلالات معممة لها.

□ لكن، أليس بوسعنا استعراض روايات ذات بناء ترميزي ذائعة الشهرة عربية وعالمية؟

□□ بالتأكيد، لكنها نادرة تلك الروايات ذات البناء الترميزي التي استطاعت أن تمتلك القيمة التي امتلكتها نظيراتها غير المعنية بلعبة الترميز، ولذا فقد يكون بمقدورنا الاعتداد بنماذج قليلة جداً من الأعمال الروائية الترميزية، من طراز: "صورة دوريان غراي" (1891م)، لـ "أوسكار وايلد"، و"الجبل السحري" (1924م)، لـ "توماس مان"، و"القلعة" (1926م)، لـ"كافكا"، و"صحراء التتار (1939م)، لـ"دينو بوتزاتي"، و"لعبة الكريات الزجاجية" (1943م) لـ"هيرمان هيسيه"، وأولاد حارتنا (1959م)، لنجيب محفوظ، و"الزيني بركات" (1974م)، لجمال الغيطاني. لكن كم من الروايات الأخرى ذائعة الشهرة التي يمكن التنويه بها الآن..؟ إنها أعداد لا تُحصى بغير شك.

□ ما هو موقع الحداثة أو التجريب وسط الفورة الروائية المذكورة؟

□□ لهذه القضية في منظوري إشكالها الأهم؛ وهو أننا كثيراً ما نقع على نماذج مخيبة في هذا الصدد؛ إذ يطالعنا في الكثير من الحالات تصنيع حداثي متعسف ومفتعل، يستبدل بالجوهري من قضايا الرواية وأسئلتها، أسئلةً وقضايا ثانوية، تتكئ على نجاحات أعمال روائية عالمية أو عربية، على نحو يستحيل التجريب والتحديث معه معادلاً لعدد من الإجراءات ذات البعد التقني الخالص منقطع الصلة بمسوغات موضوعه لها، كتقطيع المتصل الخطي أو بعثرته، أو تفكيك الحبكة السردية،

وتعاظل الأزمنة والأمكنة وأنماط الكلام، وحشد الجمل والكلمات ملتبسةٍ أو غامضة الدلالة، وغزارة العتبات السردية، وخوض ميادين سطحية في الشغل الـ"ميتا روائي"، وزج الأحداث والتفاصيل والخواتيم الغرائبية، وسوى ذلك من إجراءات شكلية، لا يمكن أن تنتج مجتمعةً، ما يمنح قيمةً خاصة للنص الروائي، ما لم يمتلك المادة الروائية الغنية بقضاياها، والجديرة بالبحث الإبداعي الجاد.

تضيع التخوم أحياناً لدى بعض هذه النماذج بين مساءلة شكل الرواية وأدواتها ولغتها التقليدية والخلخلة المتعمدة لذلك كله من جهة، في شرط عالمي جديد يكتنفه خلل الثوابت بأنواعها، واضطرابها، وهو ما يستدعي حواراً دائماً حول مسوغاته ووجاهته جمالياً، والارتباك والخلل البنيوي في أداء الكاتب نفسه من جهة أخرى؛ وهو ما يملي حواراً من نوع آخر تماماً.

مثل هذه التجارب مرتبكة البناء والموضوع أساساً، كثيراً ما تجد للأسف، دور نشرٍ خاصة شهيرة أو مغمورة، مستعدةً لتسويقها والدعاية لها، لأسباب لا نظنها أدبية دائماً، على الرغم من عبارات التسويغ والتوصيفات المجانية بالغة السخاء التي يخلعها عليها القيمون على هذه الدور، من طراز: "حداثة"، "تجريب"، "كتابة جديدة"، حساسية جديدة" وما شابه.

أية حداثة يمكن الاعتداد بها في مثل هذه التجارب متواضعة الموهبة والأداء...؟! لنكف قليلاً عن إطلاق الصفات والتوصيفات في غير مكانها ومناسبتها...! حتى "تولستوي"، الذي يُعَدُّ سِفره الروائي "الحرب والسلم"، منذ عقود زمنية، واحداً من أهم كلاسيات الرواية العالمية، كان يخوض تجريباً قلقاً على نحو ما لدى إنجازه، جعله يتحفظ ويتردد في نسبته إلى الجنس الروائي، وهو ما يلفت النظر إليه في مقدمته. ما علينا أن نقف على دلالته على هذا الصعيد، جنباً إلى جنب مع تقدير تواضع المبدعين الكبار، هو أن تجريب "تولستوي" الذي شكّل انعطافاً مهماً في البنية الروائية في اشتغاله بإسهاب شديد على موضوعين مركزيين يحظيان بالقدر نفسه من الاحتفاء هما: حياة مجموعة من الشباب وتقدمهم في الزمن وآثاره من جهة، وأسطورة الحروب "النابوليونية" وصدام الشرق والغرب فيها من جهة أخرى، عوضاً من الاكتفاء بموضوع مركزي واحد يستقطب ويؤطر معطيات العمل الروائي وعناصره كافة، هذا التجريب الذي أنتج تحديثاً مهماً في البنية الروائية، قد احتاج إلى إعداد وقراءة ما يعادل مكتبة كاملة، كما يقول "تولستوي" في المقدمة نفسها.

مثل هذا التجريب هو الذي ينتج ما يوسم بـ"النص الأكبر" في أي جنسٍ إبداعي؛ أي جملة الخصائص المحورية لهذا الجنس؛ فالتجريب والحداثة الحقيقية لم يكونا يوماً كفّارةً يمكن تسويغها لنقص الموهبة والخبرة، أو معادلاً للبؤس المعرفي والتسرّع والضجيج الدعيّ الذي لا يسفر عن طحنٍ ولا طحين؛ "فما من تجريب، أو حداثة، أو تقدم يمكن إحرازه في فن الرواية سوى القدرة على كتابة روايات حقيقية". هذا هو جوهر القضية.

في الذهن الكثير من التجارب المفجعة تحت لافتة التجريب والحداثة، التي تشكّل، على الرغم من ضجيج ادعاء أصحابها، وباءً حقيقياً قد يكون علينا مكافحته بغير كلل، والتحذير الدائم من مخاطر انتشاره، وبخاصة لدى الناشئة غير المحصنين ضد تخريب عقولهم وذائقاتهم. أضطر في هذا المقام.. في هذا المقام فقط، إلى غض النظر عن تحديدها وتحديد أصحابها؛ لأنني أعتقد أن الأولى هنا هو التعريف بالظواهر السلبية في تجارب الفورة الروائية مدار البحث، وليس التعريض بأصحابها.

□ بعد أحد عشر عاماً من صدور كتابك في مشكلات السرد الروائي، الذي أثار ما أثار من اهتمام، وخلاف واتفاق، أين أنت الآن من ذلك الكتاب..؟

□□ في المركز تماماً منه، أعني: في كل قضية، أو فكرة، أو بحث، ثمة نواة صلبة، ركيزة، ينهار البحث بانهيارها، ويحافظ على تماسكه في حفاظه عليها. في الكتاب إياه قضية شاغلة، تقوم على البحث في الصلة التي قامت تاريخياً بين الشرط التاريخي الاجتماعي الاقتصادي لاضمحلال وانحلال أجناس سردية قديمة ("الرومانس" خاصة)، وظهور الجنس الروائي، ومن ثم على تقصّي الخصائص والمقومات التي اكتسبها السرد في شرطه التاريخي هذا، وهو ينتج فنّه الجديد الملتبس للوهلة الأولى مع أشكال السرد السابقة، والمفترق جوهرياً عنها حين يتم البحث العميق في أبنيته وموضوعاته. وهو ما يمكن إيجازه تبسيطاً للقضية، دون نسيان مخاطر التبسيط في كل قضية، بصلة الفن الروائي لغةً وحبكةً وشخصيات وقضايا بالشرط التاريخي الذي ولد ونما في رحمه؛ أي أولوية الواقع وقضاياه وتجاربه في العمل الروائي بوصفه الوليد الطبيعي للنظام الرأسمالي، الذي منح الإنسان والواقع وخبراته وتجاربه مكان الصدارة، وخاصة في المراحل الأولى لانطلاق هذا النظام ونموه في مطالع القرن الثامن عشر، في بريطانيا قبل سواها. هذه هي الموضوعة المفتاح في كتابي، التي يتم بحثها ودراستها والتفصيل في تجلياتها في الرواية العربية والعالمية، وهي نفسها الموضوعة التي لا تزال الناظم الأساس لتفكيري في الفن الروائي، وقد اغتنت الآن، إن لم أكن واهماً، بقراءات وتجارب أحد عشر عاماً، تلت صدور الكتاب.

أحد عشر عاماً ليست حقبة قصيرة في حياة الإنسان، وربما استطاع القارئ الكريم أن يقف على أثرها في الكثير من البحوث والقراءات النقدية والحوارات المنشورة، وفي كل إسهاماتي الأخرى اللاحقة، في حقول البحث السردي وفنونه.

الموضوعة الراهنة التي لا بد أن تتأسس على ما تقدم هي تقصّي وجوه تحولات النص الروائي ومآلاته تبعاً لحراك الواقع وتحولاته؛ ذلك أن تغيراً كبيراً يحكم العالم في "زمن العولمة"، يتصل بالتطور في شكل الحياة والعلاقات وأنماط الاتصال والإنتاج والاستهلاك والقيم الناتجة عن ذلك كله وتأثيرها على الإنسان. وهو ما قد يهز خصائص قارّة في البناء الروائي، ويعيد السؤال في كثيرٍ من مقوماته.

هذا التطور المتسارع في الحياة على الأصعدة كافة، ومن ثمّ، هذا الحراك المتواتر والمتوتر في البناء الروائي إلى أين يمكن أن يمضي بهذا الفن...؟ هل نحن فعلاً أمام مقدمات اضمحلال الفن الروائي، وولادة بناء إبداعي ذي تركيب وتأثير خاص، بصري سردي تحليلي جديد في جوهره، ينتظر مع توصيفه الدقيق الاصطلاح الدال الأكثر ملاءمة واتفاقاً مع واقع الحال...؟ هل نحن أمام "ستارة" تسدل وفقاً لعنوان كتاب "ميلان كونديرا" ذي الهاجس النبوئي في هذا الخصوص، على تاريخ هذا الفن الجميل الذي استقطب الاهتمام عبر قرون ثلاثة متتالية...؟

إنه موضوعٌ شاغلٌ، جديدٌ ومتصلٌ في آن معاً، آمل أن تمنحني الأيام فسحة كافية للخوض فيه.

□ بوصف السينما أحد الفنون السردية، ومع الأخذ بنظر الاعتبار خصوصية علاقة الرواية بالفن السينمائي، وخصوصية علاقتك تحديداً بالفنين معاً، ما الذي يمكن قوله عن هذا الموضوع في ختام حوارنا؟

□□ السينما هي جرحي السري وعشقي الفني الأول. منذ يفاعتي وأنا ألاحقها إبداعاً وبحوثاً وقضايا.. منذ يفاعتي وأنا أرسم لمستقبلي الجامعي مقعداً لدراسة الإخراج السينمائي في

أحد معاهدها، حتى لو كان في أبعد بقاع العالم وأكثرها بؤساً. لكن الحياة كثيراً ما تمكر بأحلام يفاعنا وشبابنا فنكتشف بعد مرور الزمن، أنها وعلى الرغم من كل تلك الحماسة والزخم الجارف لمشاريع العمر الفتي قد عبرتنا دون أن نلتقي إليها بالاً وأن ما كان حلماً أثيراً ضممنا عليه أهداب القلب قد تخلى عنا ببساطة ومضى نكاية بنا، إلى آخرين لم يعيروه يوماً اهتماماً يُذكر.

بعد عثوري على فرصتي الدراسية المنشودة في معهد "بلغراد" للسينما إثر حصولي على الثانوية العامة، كان علي أن أكتشف أن القسط السنوي للمعهد يساوي ضعفي أقساط الكليات الأخرى، بما فيها كلية الطب البشري، لذا لم يكن أمامي سوى العودة إلى مدينتي والالتحاق بقسم اللغة العربية بجامعتها، كي يكون ما كان.

لم أنقطع عن الاهتمام بالسينما بعد فقداني فرصة دراستها، إذ غدا الأمر أشبه بتحد شخصي، يمكن أن تلحظ آثاره في زحام الكتب والبحوث المتخصصة بهذا الفن، التي تحتل العديد من رفوف مكتبتي، لكن تخصصي بالرواية أبعدني قليلاً عن منحها الوقت والاهتمام الكافيين. على الرغم من ذلك فلا أزال بين فترة وأخرى منكباً على كتابة بحث أو نقد حول موضوع أو عمل سينمائي ما، سرعان ما يجد سبيله إلى النشر.

في الأعوام الأخيرة مضى بي الشاغل المزدوج بالرواية والسينما، إلى ملاحقة العلاقة بينهما بوصفهما فنين سرديين بأدوات ولغة إشارية مختلفة، مما أتاح إنجاز مبحث طويل يتقصى هذه العلاقة ووجوه تجليها بعنوان "الرواية والسرود السمعية البصرية" نُشر في كتاب جماعي بعنوان "الرواية العربية.. ممكنات السرد" صادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في "الكويت"، في طبعتين، أولاهما عام 2006م، وثانيهما عام 2008م، كما نشرت العديد من المقالات والبحوث المعنية بهذه العلاقة في صحف ومجلات مختصة سورية وعربية، وشاركت مع الروائي السوري نهاد سيريس منذ ثلاثة أعوام في ندوة تلفزيونية تتصل بهذا الموضوع، أدارها الدكتور أحمد جاسم الحسين.

لم تكن مصادفة بغير دلالة أن أول فيلم روائي طويل وهو فيلم "مولد أمة" (1915م)، للمخرج الأمريكي "دافيد وورك غريفث"، هو فيلم مقتبس عن عمل روائي لكاتب أمريكي ذي شهرة محلية هو "توماس ديكسون". وعلى الرغم من كل المصادر المتنوعة التي اكتشفتها السينما في رحلتها منذ قرابة قرن، والتي قطعت أشواطاً بات من الصعب تماماً الإمساك بخطوط سيرها واتجاهاتها، فإن الرواية لا تزال المصدر الأهم للسرد السينمائي. ولعل أفلاماً حصدت كبرى الجوائز العالمية من طراز "ذهب مع الريح" (1939م)، للمخرج الأمريكي "فيكتور فيلمنغ"، أو "الآمال الكبيرة" (1946)م، للمخرج البريطاني "دافيد لين، أو "الحرب والسلم" (1965)م، للمخرج الروسي "سيرجي بوندارتشوك" ...إلخ، لن تظل عناوين راسخة لعلاقة لا يمكن أن تنفصل عراها بين الفن الروائي والفن السينمائي فحسب، بل ستظل كذلك شهادات متجددة تؤكد أيضاً، أهمية قيمة المرجع الروائي في منح القيمة المكافئة للعمل السينمائي؛ حين تحققه موهبة سينمائية جديرة.

بهذا الموضوع ذي الشجون على ما يبدو، في تجربة الناقد الدكتور جهاد عطا نعيسة يصل بنا الحوار محطته الأخيرة، مطلقاً في فضاء النقد جملة من القضايا التي تستحق المتابعة، كما تستحق الجهد الحواري الوافي في بحوث لاحقة ومناسبات لاحقة.

□□

تأمّلات إيقاعية في ديوان (أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم) للدكتور راتب سكر

□ د. رود محمد خباز *

الحديث عن الدكتور راتب سكر؛ تضيق عنه أوراق قليلة؛ لأنه حديث مطول، غنيّ، مليء بالفِكَر المتنوعة ملء فكر صاحبه، وحيويته المتوقدة، ونشاطه المتجدّد وضخامة قاموسه اللطيف؛ الذي يجيد انتقاء أعذب الكلمات منه، وأشدها عمقاً في التعبير عما يريد.

ولعلّي أردت أن أختار ديواناً من دواوينه الشعرية، وأختار جانباً بسيطاً من هذا الديوان "أقرب من الأصدقاء أبعد عن الخصوم" بعد أن وجدت دراسات عدّة قد تناولت جوانب غنية من نتاجه، آخرها دراسة للدكتور أنس بديوي في مجلة "الموقف الأدبي".

وهذا الجانب يتناول بعض أنواع الإيقاع الكثيرة أيضاً، فالإيقاع لا يعبر عن الوزن العروضي فحسب؛ لأن بحور الأوزان الشعرية محدودة، بينما تجارب الشعراء متعددة، بل يمكن أن نقول: إنها لا متناهية، وقد عرف د. نعيم اليافي الإيقاع في كتابه: "تطور الفنية": بأنه "أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعورية الداخلية؛ التي تختلف من شاعرٍ إلى آخر، ومن قصيدةٍ إلى أخرى". فنتاج أي شاعرٍ يعبر عن تجربته التي تختلج في داخله؛ لتتمخض أخيراً عن ولادة فجر قصيدةٍ جديدةٍ، أو مقطوعةٍ شعريةٍ، أو نثريّة؛ يحاول المبدع من خلال نتاجه إيصال أشعة تجربته اللطيفة إلى جميع المتلقين، ومن ثمّ إثارة نظير هذه التجربة في ذواتهم، وهذه هي وظيفة الأدب السامية؛ التي عبّر عنها د. محمد النويهي في كتابه: "وظيفة الأدب" عندما قال: جميع "العواطف التي يحتويها الأدب الصادق هي عواطف فردية استولت على الأديب نفسه وكان استيلاؤها عليه من القوة بحيث دفعه إلى التنفيس عنها في صيغةٍ فرديةٍ يحاول بها أن يثير نظيرها في غيره من الناس".

* باحثة أكاديمية سورية من جامعة البعث.

ولعلّ جانب الإيقاع لدى د. راتب سكر جانب ثرٌّ؛ لأننا نجد أكثر من نوعٍ من الإيقاع ضمن مقطوعاته الشعرية، ومنها الإيقاع الصوتي، واللوني، والحركي، والنفسي؛ فنحن لا نعدم في نتاجه وجود نوعين متحدين ـ في الأقل ـ ضمن الصورة الفنية نفسها، وهذا ما حدا بنا إلى التركيز على هذا الجانب تحديداً؛ علّنا نجد تفسيراً يكشف سر هذا الاندماج الفني الإيقاعي الرائع في شعره وصوره.

فهو يقول في مطلع مقطوعته الشعرية (تراتيل مهشمة) ـ والعنوان هنا يحتوي دمجاً بين الصوت والحركة ـ على سبيل المثال:

"طلع الصباح مرتلاً أنشودةً

من أضلع الضوء الحزين على التلال

أتيت أقبس من ملاعبه

فحنا على وجهي

بأنغام الضياء"

فالصبح عندما يشرق تكون هناك حركة للشمس؛ تنطلق فيها من الأدنى إلى الأعلى لتظهر في كبد السماء، وهي هنا ترتل أنشودةً؛ فاجتمع هنا إيقاع الحركة مع اللون، والصوت؛ ما بين شروقٍ، وإضاءةٍ، وترتيلٍ؛ ليتابع في حديثه عن الضوء: أنه حنا على وجهه بأنغام الضياء؛ فهنا الضوء يحنو، والحنوّ فيه حركة لطيفة؛ إضافة إلى الأنغام التي تحمل في طياتها دندنة موسيقيةً صوتيةً معينةً، والضياء يعبر عن اللون والإشراق ـ وكلمة الضياء كثيرة الورود في ديوان شاعرنا ـ فاجتمع إيقاع الحركة، مع الصوت، واللون أيضاً.

وفي المقطوعة نفسها يقول:

"ارحل بعيداً

يا بقايا الوجد

في أنشودتي

كسر المغني عوده

ومضى ـ كأعمى ـ يابساً

صحراؤه

هالت على أوتاره

رمل الغياب

فرنّ في ظمأ الوجود

مخضباً ساحاته الهيمى

بأغنية الرحيل"

فالقارئ لهذه العبارات الشعرية ينشدّ إلى كنهها؛ لأن حواسه تشترك كلها لتلاحق دقائقها؛ فتدخل في عالمها السحري؛ وذلك لأن الشاعر قد جمع بين الحركة عندما عبر عن إيقاعها بالرحيل، والكسر، والمضي واللون الذي عبر عن إيقاعه باليابس، والخصيب، والصوت الذي ظهر إيقاعه في: الأنشودة، والغناء، والعود، والأوتار، والرنين، والأغاني، إضافة إلى إيقاع نفسي سيطر علينا ونحن نقرأ العبارات، وقد نجح الشاعر، ووفق إلى إثارة نظيره لدينا، وهو إيقاع حزين تجلى من خلال قوله: (بقايا الوجد ـ أعمى ـ صحراء ـ رمل الغياب ـ الظمأ ـ أغنية الرحيل)، وهذا ما جعل الشاعر ينجح في التعبير عن تجربته الشعرية، ونحن نعلم أن إشراك معظم الحواس يجعل التأثر بالصورة أعمق وأقوى، والتفاعل معها أشد.

وفي مقطوعته التي بعنوان: (أم الطفل الذي صار شهيداً) نلاحظ هذا الاندماج الإيقاعي في أثنائها، وقد اخترنا منها قوله:

"أنا في البنفسج غبطة

فرحت بها الأوتار

ناحية على باب المدينة

كي ترى

قمراً يصلي في الضياء

لعله يحنو على ولدي

سياج المقبرة"

فقد تجلى اللون من خلال (البنفسج – الضياء)، والصوت من خلال (الأوتار – النحيب)، والحركة من خلال (يصلي – يحنو)، والإيقاع النفسي الذي يمزج بين إيقاع السرور والفرح المتجليين في دخول هذا الشهيد ضمن مواكب الشهداء السائرين إلى الفردوس الأعلى، والحزن على فقد وفراق فلذة الكبد فراقاً مؤقتاً ريثما يحين اللقاء السرمدي؛ فاجتمع الضدان ضمن مقطع واحد؛ ودمج بين الزغاريد الثملة، والنحيب في قوله: (غبطة – فرحت)، و(ناحية – المقبرة)؛ فكانت اللوحة الشعرية هذه مزيجاً من ألوان متحدة أو متنافرة، ولكنها منسجمة، تجلت ضمن إيقاعات متعددة، عزف عليها الشاعر لحن مقطوعته؛ فجادت بألوان السحر، والجاذبية.

وفي موضع آخر من مقطوعته الشعرية التي بعنوان (بهجة الدنيا)؛ نجد أيضاً مزيجاً رائعاً من الإيقاعات المتنوعة والمتلاحمة، كل إيقاع يؤدي دوراً في إنجاح التعبير عن التجربة الفنية والشعرية لدى شاعرنا، وذلك حين يقول:

هي شعلة

ضاءت على طرقي

طيوف ودادها

ضحكت

فأشرق في ضميري

موكب من بهجةٍ

ترتيلها كرنين أجراسٍ

صباح العيد

أو فيض من الأنوار

نلاحظ هنا تجلّي قدرة الشاعر على تسخير الإيقاعات النابضة في مقطوعته، وذلك عندما جعل الإيقاع الحركي في: (طرقي – أشرق – موكب)، واللوني في (شعلة – ضاءت – طيوف – الأنوار)، والصوتي في: (ضحكت - ترتيلها - رنين - أجراس) والنفسي في قوله: (ودادها – ضحكت – صباح – فيض)، وهو يسخّر الكلمة الواحدة مكثفاً إيحاءاتها للتعبير عن أكثر من إيقاعٍ في آنٍ واحدٍ معاً؛ فقوله: (ضحكت) يعبر عن إيقاع صوتيٍ ونفسيٍ معاً، وكلمة (أشرق) تعبر عن الحركة في الإشراق، واللون المضيء الباعث على التفاؤل والبهجة، وكذلك هذا الإشراق قد فعل في نفس الشاعر وضميره؛ فسار دبيبه المتبع مواكب تلو المواكب من سرورٍ، وبهجةٍ، وفرحٍ.

ولو أردنا أن نستشهد بشواهد مماثلة؛ لاحتجنا إلى نقل ديوان شاعرنا بأكمله تقريباً؛ فشاعرنا عندما يعبر عن خلجاته؛ فإنه يمتح من آبار إبداعه العميقة؛ ليظهر لنا تجربته الشعورية في أبدع حلّةٍ، فكما يندمج هو مع صوره، ويعيشها؛ يحاول أن يجعلنا من ركّاب سفينة تجربته، يأخذنا موجهاً، تداعبنا نسماتها، ويدغدغ مشاعرنا بما يحسّ به هو ويشعر.

واندماج الشاعر، وتوحده مع نتاجه، ومحاولة دمجه لأكثر من إيقاعٍ – بطريقة لا شعورية طبعاً – كل ذلك يعبّر عن إحساسٍ رهيف، وشاعريةٍ عميقةٍ؛ تعين شاعرنا على انتقاء، واجتذاب ألفاظه اجتذاباً سحرياً، فكلما أشرك الشاعر أكثر من إيقاعٍ في شعره؛ نجح في التعبير عن تجربته الشعرية.

1. وهـذا أمـرٌ لم يقصّر الشاعر الدكتور راتب سكر في تسخيره ضمن نتاجه، وهو شيء غير مستغرب عن شاعرٍ مثله، وعن إنسانٍ ملأت الإنسانية كيانه، فهو يتفاعل مع أي أمرٍ مهما كان بسيطاً تفاعلاً شفافاً نابضاً بالحيوية، فكيف يكون الأمر عندما يريد أن يعبر عن تجاربه الشعرية؟؟ إنه يختلط معها، وينبض بنبضها، ويتوحد معها، ويعيش فيها؛ إلى أن توصله إلى بر الأمان، إلى الأوراق التي تحملها سفيراً من قلب مبدعها، إلى قلوب قرائها؛ لتستقر في ذواتهم، وتفعل فيها ما فعلته في قلب شاعرها المبدع الدكتور راتب سكر.

□□

توفيق صايغ الشاعر المجدد والمتمرّد 1923ـ1971

□ عيسى فتوح *

توفيق عبد الله صايغ أديب متمرد، وشاعر مجدد، وناقد متمكن، ومترجم بارع، وصحفي قدير، وأستاذ كبير في أكثر من جامعة أوروبية وأميركية.

ولد في 1923/12/14 في «خَرَبا» إحدى القرى الواقعة إلى الجانب الغربي من بصرى الشام وتتبع إدارياً لمحافظة السويداء لأبوين إنجيليين هما القس عبد الله صايغ صاحب المؤلفات الجمة الغني عن التعريف وعفيفة البتروني الفلسطينية المولد اللبنانية الأصل والدراسة. ولمّا كُرِّس الأب قسيساً عام 1923 انتقل مع أسرته إلى «البصَّة» في شمال فلسطين عام 1925، ثم إلى «طبرية» عام 1930، حيث أصبح قسيساً لكنيستها حتى عام 1948، حين هاجرت الأسرة كلها إلى لبنان بسبب الحرب التي اندلعت في فلسطين.

تلقى دراسته الابتدائية في البصة (1931 ـ 1937)، ثم دخل الكلية العربية في القدس (1937 ـ 1941) ـ وكان زميله في الدراسة جبرا إبراهيم جبرا ـ فالجامعة الأميركية في بيروت (1941 ـ 1945) التي حصل منها على بكالوريوس في الأدب الإنكليزي عام 1945 بمرتبة الشرف.

عمل بعد تخرجه استاذاً في مدرسة «الروضة» بالقدس (1946 ـ 1947)، ثم فترة قصيرة في دائرة الترجمة في حكومة فلسطين، فأميناً عاماً لمكتبة المركز الثقافي الأميركي في بيروت (1948 ـ 1950).

في عام 1950 عمل محرراً في مجلة «صوت المرأة» التي كانت تصدر عن جامعة نساء لبنان في بيروت، وفي هذه السنة نال منحة دراسية من مؤسسة «روكفلر» أتاحت له السفر إلى الولايات المتحدة الأميركية، فتنقل بين جامعات هوبكنز، وبرنستون، وهارفارد لدراسة الشعر والنقد الأدبي والمسرح.. وفي أواسط عام 1953

* باحث من سورية.

قضى سنة دراسية في جامعتي اكسفورد وكمبردج، وكان من أساتذته الشاعر الأميركي أرشيبالد ماكليش، والناقد الأدبي ريتشاردز.

عُين عام 1954 محاضراً في الدائرة العربية بجامعة كمبردج عام 1959، ثم استاذاً محاضراً في جامعة لندن (1959 ـ 1962).

في عام 1962 عاد إلى بيروت ليرأس تحرير مجلة «حوار» التي كانت على مستوى عالٍ من الحداثة والمعاصرة، لكنها أغلقت بعد خمس سنوات من صدورها إغلاقاً دراماتيكياً، فدعاه أصدقاؤه ومنهم الأستاذ مُنَح خوري إلى إلقاء سلسلة من المحاضرات في جامعات برنستون، وجونز هوبكنز، وبيركلي، وميشيغن، وتكساس، وهارفارد (1967 ـ 1968)، ثم دعاه الأستاذ مُنَح خوري ليحل محله في جامعة بيركلي (1968 ـ 1969)، إلى أن عُيِّن أستاذاً زائراً في دائرتي الأدب المقارن ولغات الشرق الأدنى في الجامعة نفسها (1969 ـ 1970).

أقام توفيق صايغ في بيركلي، ورغم أنه قد نعم بشيء من الراحة، إلاّ أن الكآبة الروحية ظلت تلازمه، إلى أن توفي في الساعة العاشرة من ليل الأحد في 1971/1/3 إثر نوبة قلبية حادة وهو في المصعد الكهربائي بينما كان عائداً إلى منزله في بيركلي بكاليفورنيا، ففارق الحياة على الفور ودفن في اليوم الثاني في مقبرة Semetry Sunset في بيركلي بين قبر لرجل صيني وآخر ياباني... فقد مات غريباً كما عاش غريباً، وهو الذي كان شعاره ـ كما قال لصديقه جبرا إبراهيم جبرا ـ «إن النفي الداخلي أشد من النفي عن الوطن» وقد نعته وكالة يونايتد برس للأنباء كشاعر عربي مرموق، ومحاضر في جامعة بيركلي.

* * *

نشأ توفيق صايغ وترعرع بين خمسة أشقاء وشقيقة واحدة هم: يوسف وفؤاد وفايز ومنير وأنيس وماري ... وكان مرهف الحس، دائم الشعور بالاغتراب، ويعاني من وحدة داخلية، لكنه لم يتصدَّ لها، وكان على اتصال دائم برجال الفكر والأدب والفن... وقد لعبت المرأة دوراً رئيسياً في حياته وشعره معاً، أما المرأة التي كان لها أكبر الأثر في حياته وشخصيته وشعره فهي فتاة إنكليزية من مدينة كمبردج تدعى «كاي ـ Kay»، تعرف إليها في أواخر الخمسينيات واستمرت العلاقة بينهما حتى عام 1962، وكانت علاقتهما على مستوى كبير من الغرابة، كما أشار هو نفسه إلى ذلك في مفكرته التي كان يدأب يومياً على تسجيل أفكاره فيها، وأنها كانت تعذبه نفسياً وجسدياً حتى إنه أحجم عن الزواج.

كان عالماً مغلقاً يصعب الدخول إليه، يكره الرسميات، ولذلك قلّما ارتدى بذلَة، وقلّما ذهب ليقص شَعره، وكان أسهل عليه أن يدفع ألف ليرة ثمن كتب من أن يدفع عشر ليرات ثمن قميص، وتذكر أخته ماري أنه كان يقضي الليل بطوله في القراءة، وأنه ما رجع يوماً إلى بيته في «عين المريسة» في بيروت، دون أن تكون تحت إبطه رزمة من الكتب الجديدة.

ابتعد عن الأضواء، وانتمى إلى بساطة بوهيمية، وأحب أصدقاءه القليلين الذين كان منهم جبرا إبراهيم جبرا، ورياض نجيب الريِّس، ووضاح فارس، وليلى بعلبكي، وليلى عسيران، ودنيس جونسون ديفيز.

آثاره الأدبية

1 – ثلاثون قصيدة (مع مقدمة لسعيد عقل) دار الشرق الجديد ـ بيروت 1954.

2 – تطور الأدب الأميركي ـ بيروت 1956.

3 – الأرض البوار: ت.س. إليوت ـ بيروت 1956.
4 – القصيدة ك (كاف) دار مجلة شعر ـ بيروت 1960.
5 – معلّقة توفيق صايغ ــ المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ـ لندن 1963.
6 – الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار رياض الريّس للكتب والنشر ـ لندن 1990.
7 – إليوت ورباعياته الأربع ــ أصوات ــ لندن 1962 ط1، دار الخال ـ بيروت 1979 ط2.
8 – خمسون قصيدة من الشعر الأميركي المعاصر ـ دار اليقظة العربية ـ دمشق 1963.
9 – أضواء جديدة على جبران (نشرت في مجلة الحوار في العددين 22 (أيار وحزيران) و23 (تموز وآب) 1966 قبل نشرها في كتاب يحمل العنوان نفسه.

وقد ترك أيضاً قصائد لم تجمع في ديوان، آخرها مجموعة قصائد الحب بعنوان «أيضاً وأيضاً» نشرت في آخر عدد من «حوار» 1967 وأوراقاً مبعثرة بقيت في حوزة أخيه الدكتور فايز صايغ.

شعره

يعد شعر توفيق صايغ من أجرأ وأعمق ما صدر بالعربية من شعر، أما الجرأة فهي في اللغة والتجديد وسوق الألفاظ على غير ما يتوقع القارئ، وأما العمق فهو في المعاني الكامنة وراء هذه الألفاظ.

لقد كان توفيق صايغ ثورة على عمود الشعر وإيقاعه الغنائي، فهو يدير ظهره لكل ما اعتدناه من أساليب الشعر العربي، ويشكل شعره صوراً لم تعرفها الأعين من قبل، لذلك علينا أن نعيد تكييف أعيننا لكي ندرك هذه الصور الغريبة.

وفي شعر توفيق صايغ نغمة دينية مسيحية، لكن هذه النغمة لا تصدر عن الايمان بقدر ما تصدر عن الشك، ولا تنشر التسامح بقدر ما تنشر القلق والحيرة والألم كقوله

أناتكَ لا تبلّل جراحي
وأبعد الخلُّ عني
سياطُ جلاديكَ كفتني
محبتي معذبي، ألا تكفيكَ ؟...

وهو في هذه الأبيات يشير إلى الخل الذي قُدِّم إلى السيد المسيح ليشربه وهو معلق على خشبة الصليب، وإلى ضربه بالسياط، وهو ينوء تحت الصليب الثقيل الذي حمله إلى الجلجلة ليصلب عليه.

إنه لا يستخدم حادثة شرب الخل وحمل الصليب إلى الجلجلة لهدف ديني، بل للإشارة إلى معاناة الإنسان المعاصر في هذا الزمن الصعب، وإلى ما يلاقيه من عذاب واضطهاد وقمع وقهر واغتراب روحي... كما يورد في شعره الكثير من الرموز والإشارات الخفية والصريحة التي لا يلم بها إلا من قرأ التوراة والإنجيل.

وإذا أضفنا إلى ذلك هذا الإيجاز المشحون، إلا بالضروري جداً من الألفاظ، وبخاصة النعوت والصفات، أدركنا الصعوبة الفائقة التي يلاقيها قراء شعره، والمغامرة في اصطياد المعاني التي يقصدها أو يرمي إليها.

ويعمد في قصائده إلى التركيز والتكثيف، وتفصيل الألفاظ على قدّ المعاني، دون حشو أو ضفضضة أو ثرثرة مملة، فكل قصيدة من قصائده أشبه ما تكون بالنسيج المشدود المتلألئ كما يقول الناقد جبرا إبراهيم جبرا في كتابه «الحرية والطوفان» صفحة 75.

ولا يتورع في استعمال عدد كبير من الألفاظ العامية التي قد يكون بعضها فصيحاً في الأصل

مثـل: نَطـنَط، وشَحْـشط، ومَعْمَـس، وشَـقلَبَ، ونَشْوَقَ ومشتقاتها، ربمـا ليمـنح معانيـه شـيئاً مـن الدقة والواقعية :

الغرفةُ هائجةٌ
فرشها بعضُه فوق بعضٍ
متكسِّرٌ مُشَقلَبٌ، تائهٌ
يمنع الانتقال
يعلّمُ الأرجل الرشاقةَ.....
صيحةٌ فجائيةٌ في فمٍ
وآهة مقطوشةٌ من فمٍ
وشتيمةٌ دسمة تلتقي
واستغاثةَ العلاء
كما يلتقي السيفانِ وفي
عنفهما لحظة يهدأان..

يعـترف صـديقه وزميلـه عيـسى بُلاّطـة في الدراسـة الـتي نـشرها عنـه بـأن مكانتـه في عـالم الأدب العربي المعاصر لا تـزال موضـع نقـاش، فهـو شاعر استوحى كتابته من القيم الثقافيـة الغربيـة أكثـر ممـا اسـتوحاها مـن القـيم العربيـة، وهـو صـاحب معانـاة مـا ورائيـة كمـسيحي.... لكنـه متمردٌ ومجدِّفٌ وشخصاني، شـعره متمـوج رقـراق جارف، ينفث من خلاله القوة لألمه.

ويـضيف أن لتوفيـق صـايغ ثلاثـة أقـانيم في واحد: الوطن، الحبيبة، الله، والواحد هو الحب، لكـن حـواره مـع هـذه الأقـانيم لـيس مـسطَّحاً بـل مقعَّراً ومعقّداً، فالحب (الخائب دائماً والمازوشي والمعـذب والمَرَضـي) يـؤدي بـه إلى الكراهيــة، والكراهيـة إلى الاغـتراب، الحـب عنـده مـشوّه، والـوطن «تلاحـق نـار ونـار» وتيـه، وهـو علـى مـتن سـفينة وممنـوع مـن النـزول في أي مينـاء... ووطنـه ليس فقط فلسطين، بل ثقافته العربية بكاملها... ثقافـة مهانـة، ووطنـه أكثـر مـن سياسـي، أمـا حبيبته الـتي تجسدت في القصيدة (كـاف) فآتيـة وعائدة من وإلى امرأة بعينها، هـي الـتي رمـز إليهـا بالحرف K في معلقته.

أما جبرا إبراهيم جبرا ورياض نجيب الريّس فيكشفان أن K هي «كاي» التي كانت تغويه وتعذبه، حبيبـة سادية تدفعه دفعاً إلى المازوشية، وتجعله يفكر ذات مرة بالانتحار!... هددته بالقتل والتشويه، وأعادت عليه مأساة بلاده...

هذا هو حب الشـاعر توفيـق صـايغ مـن خـلال قصائده، أمـا علاقتـه بالخـالق (يسوع حينـاً والله حيناً آخر) فمشوبة بضعف الطرفين والسخرية من ذاته ومـن خالقـه... كلاهمـا مغلـوب .... كلاهمـا مقهـور (وهـو هـو وطنـه وحبـه)، لـذلك صـرخ «كسيح ولا مسيح»، ولذلك انتحر بشعره.

المصادر

1 – محمود شريح ـ أعلام الأدب العربي المعاصر ـ مركـز الدراسـات للعـالم العربـي المعاصـر ـ تحرير روبرت كامبل ـ بيروت 1960.

2 – جبرا إبـراهيم جبـرا ـ الحريـة والطوفـان ـ دار مجلة شعر ـ بيروت 1960.

(ماء وأعشاش ضوء).. للشاعر عباس حيروقة بناؤه الفني، واشتغاله الصوري

□ يوسف مصطفى *

/أنْ تذهبَ إلى مصياف/ (الديرة الشرقية) كما يسميها الأديب يوسف المحمود في روايته (مفترق المطر)، والديرة تعني الديار.. معنى ذلك أنك في ربوع جميلة بطبيعتها وجمالها وغاباتها.. بجبالها وسهولها.. لكن الأكثر جمالاً، وإبداعاً هو أدباؤها من: أحمد سليمان معروف، إلى المبدع والشاعر الكبير صقر عليشي، إلى الشاعر رضا رجب، إلى الشاعر علي سليمان معروف، والشاعرة فاديا غيبور، والكثير ممن أتقنوا الزجل، والغناء..

السلسلة الجبلية المسماة /الملزق/ بغاباتها وينابيعها، إلى سهل الغاب، وعطائه وغناه.

الشاعر عباس حيروقة هو في هذا الركب من الأدباء، والمهتمين، والمبدعين يكتب قصائده برقة، وحساسية، وصورية، وإيقاع. فقصيدته تحمل إلفاتها، واشتغالها، ونبض إحساس شاعرها.

مقاربتي اليوم هي لديوانه (ماءٌ وأعشاشُ ضوءْ)، والصادر عن اتحاد الكتاب العرب في سلسلة الشعر العربي رقم 11 لعام 2010م.

في عتبة العنوان (ماءٌ وأعشاشُ ضوءْ).. حضر في العنوان عنصران هامان: الماء والضوء.. الماء هو رمز الخصب، والخضرة، والإنبات والعطاء.. هو رمز لعشتار وجمالها، ولأدونيس ودمه الذي أنبت /شقائق النعمان/ وولادته الربيعية، كإله للخصب والحياة، والماء مصدر كل خضرة وجمال. أما أعشاش الضوء فالعش يحمل دفئه، وحميميته، وصفاء طيره، وحنو الأم على صغارها إطعاماً ورعايةً لتغدو الطيور سرباً يملأ الغابة غناءً، وموسيقا، وألواناً وجمالاً. أما الضوء فهو

* باحث من سورية.

الرؤية، والبصيرة من ضوء الشمس، وانضاجها الحقول، والمواسم. إلى ضوء القمر، ورومانسية انتشاره على الربا، والوهاد، والضفاف، والشواطئ، إلى أسطح المنازل، وسهر المحبين، ونجوى العاشقين. حمل العنوان ثنائية الماء، والضوء، ثنائية الحياة، والوجود، ثنائية الولادة، والأمل، ثنائية السماء، والأرض، فالماء والضوء من السماء وإلى الأرض هطولاً، وانعكاساً وإنباتاً ودورة حياة، وأنا أفترض من /عتبة العنوان/ ومساحته أن القصائد ستحمل قسماً مما عناه العنوان، وذهب إليه. في قصيدته الأولى /سرحان قاتل/ ص5، وهي مهداة إلى الشاعر /محمود درويش/ وقصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) اشتغل الشاعر على فكرة التحول في شخصية البطل سرحان، من جليس في الكافتيريا إلى بطل مقاوم يقول:

سجلْ أنا سرحانُ قاتلْ.. سأذيبُ أسوار المنافي في يدي

لأقيسَ هاتيكَ السَّماءَ.. بدمعتين.. غمامتينِ..

بما يهاطلُني المخيَّم منْ خرائطَ أو سلاسلْ.

سجلْ أنا سرحانُ قاتلْ.

بدأ المقطعُ بلغة الأمر وفعلها /سجل/ والتسجيل هنا يحمل معنى التذكر، والتاريخ، والحفاظ، ونهوض البطل ليبدأ ثورته حتى كلمة /قاتل/ في عنوان القصيدة تحمل دلالتين /قاتل/ فعل أمر، وقاتل صفة من قتل الأعداء.

هي صفة للبطل مع أن كلمة /قاتل/ بحالة الصفة أقل رقةً من كلمة: مجاهد.. مناضل.. مُدافع.. مقاوم.. التجميل الذي عوض لغة القتل هو قول الشاعر على لسان البطل: (سأذيبُ أسوارَ المنافي في يدي لأقيسَ هاتيكَ السَّماءَ بدمعتينِ.. غمامتينِ) حضرت لغة المنافي، والشتات الفلسطيني، ولغة الذوبان بمعنى الإزالة، والأسوار بمعنى الحصار.. البطل هنا سيهدم الأسوار ليصل سماء مخيمات الحصار، ويقيسها مساحةً، وواقعاً، وألماً، وجراحاً لكن أدوات قياسه هي الدموع (بدمعتين.. غمامتين) تحولت الدموع إلى غمائم تمطرُ حزناً، وتأملاً.. كيف أحضر مخيم الشتات؟ المخيمُ يهاطله بالخرائط، والسلاسل، المخيم هو مربعات حصار، وضيق، وترقب، وقيود. هكذا هي مخيمات الشتات. إنها ألوانٌ من المنافي بالمعنى الجغرافي الضيق، والمعنى النفسي أيضاً.

يتابع الشاعر على لسان بطله /سرحان/ ص6 :

فهناكَ كنتُ.. كبرتُ بسملةً تنوسُ..

صليبَ قدِّيسٍ.. هلالاً في أعالي الفجرِ..

في أيِّ الجهاتِ،

وهناك كنتُ صلاةَ كلِّ الأمهاتْ.

سجلْ.. وكنتُ هناكَ أشربُ ما يزيلُ الرّعبَ عني.

كي أغطَّ بصحوتي.

عادت لغةُ الخطاب لذاتِ الشاعر، وهي لسان حال كل لاجئ سرحان، وغيره.

الشاعر عاش طفولته، وكبر في المخيم. هو (بسملةٌ تنوسُ)، هو ينوس بين الأمل بالعودة، وضعف الأمل بها هو بين الصليب، والهلال، يطلان من أعالي الفجر يحملان أمل العودة، والتحرير.. إنها الوحدة الإيمانية في الرمزين الهلال، والصليب. إنها صلوات الأمهات، ودعاؤها.. كان يتدرب على الجرأة ونزع الخوف (أشربُ ما يزيلُ الرُّعب).. والأنا في كنتُ، وكبرتُ، وأشربُ، هي الأنا الجمعي لسرحان ولكل فلسطين، وليس أنا الشاعر وحده في المعاناة..

في استحضار صور تجليات البطل /سرحان/ يقول ص9 :

أنتَ البّددُ في المنافي.. ما يكدسُهُ الطغاةُ من الحرابِ بكلِّ بيتْ.
غنِّ البلاد وذرِّها ماءً.. طيوراً في سماءِ الرَّب.
غنِّ معي لتلكَ الأمْ فوقَ صغيرها.. تنعاهُ مَيْتْ.
بحرٌ ونافذتانِ.. قهوةُ منْ تحَنُّ لخبزِها..
نايٌ يرتلُ للخروجِ وراءَ نافذةٍ يطيِّرها المُغني
كي تعلقُها القصيدةُ شارةً للعائدينَ بلا حقائب
سرحانُ يرسُمنا.. كأيامٍ حزيناتٍ، كأحلامٍ تفيقْ..
ما زلتَ في تلكَ الشّوارع.. يحتفي فيكَ التصّعلكُ والهَيامْ.

حضرت صورة البطل سرحان بأشكال التبدد في المنافي، والتبدد هو البعثرة والضياع، والمنافي هي كل الشتات الفلسطيني.. الصورة الثانية أنه الحراب التي يكدسها المستعمر الصهيوني الطاغي في كل بيت، وما زرعه من جراح، وخراب، وتهديم.. طلب الشاعر من البطل أن يغني الوطن، وأن يرش ماء التطهر والخلاص، والعمادة على ترابه (غنِّ البلادَ وذرّها ماءً).. كما أحضر لغة الطير، والسماء.. إنه خيرُ الدعاء والتبتل، إلى سماء الرحمة بالنصر، والتحرير. صورة الغناء الأخرى هي مواويل الحزن من الأمهات على الأطفال الشهداء. لغة الغناء الثالثة هي: (نايٌ يرتلُ للخروج). الخروج من الألم والحصار واليأس. الصورة الرائعة والجميلة أن /أنغام الناي/ تطلقها قصيدة الغناء /شارةً للعائدين بلا حقائب/ هنا يغدو النغم، ونايه عنواناً موسيقياً لغناء العودة إلى الأرض والديار.

في صورة الغناء: غنِّ البلاد ، غن معي، ناي يرتل، والترتيل لغة القرآن والإيمان، يطيرها المغني لغة الطيران في الغناء، هنا التنوع في تصوير لغة الغناء.

يختم الشاعر قصيدة /سرحان قاتل/ يقول ص 11 ـ 12 ـ 13 :

لا غيمةً للرِّيحِ عندكَ لا مساءاتٍ تبادلُها النُّجومَ..
ولا صباحاتٍ ترددُ عندها فيروزُ باسمكَ منْ تحبُّ..
فهذهِ الأمداءُ من دمنا تغطِّيها العباءةُ، والخلافةُ، والإمارةُ..
فارتفعْ برقاً تجاهَ الرِّيح أو رعداً ترددُه السَّماءْ.
بحرٌ ونافذتانِ، وامرأةٌ تزنِّرُها الحقولُ بياسمينٍ ممعنٍ ببياضِها
ليفيضَ من شرفاتها شدوُ البلابلْ.
سرحانُ يا سرحانُ منْ.. قل أنت قاتل.
سجلْ نعم سجلْ أنا سرحانُ قاتلْ..

تنوس القصيدة بين الأمل، واليأس، بين السكون، ودعوة التمرد.. فلا غيمة في ريح /سرحان/ ولا مساءات للنجوم. ولا صباحاتٍ ترددها فيروز.. فزمنه زمن القهر، والحصار، والأفق المغلق، والتلاشي، والضياع.. المساحات مغطاة بالدماء، والدماء يغطيها النظام العربي من: عباءاتِ الملوك، والخلافة، وأمرائها إنهم شهود زور على الدم العربي، والفلسطيني المستباح.. يختم بالنداء، والتأكيد (سرحان يا سرحانُ من..) لعله يريد القول: من تنادي ـ تنادي أمثالك، تنادي أبطال التحرير، وجيل المقاومة.

فلا أمل، ولا رجاء، إلا بكم هكذا كانت خاتمة القصيدة. اشتغل الشاعر /عباس حيروقه/ في قصيدته /سرحان قاتل/ على الكثير من الاستحضارات والقضايا. وعلى ألوانٍ صورية

جميلة تراوحت بين الرمادية، واليأس، وبين الأمل، والدعوة للثورة، والتحرير..

استهل خطابه بلغة الأمر /سجل/ أحضرَ مفردات: الأسوار، والمنافي، والمخيم، والسلاسل، والرّعب، والشّجن، والنّهش، والتّبدد، والطّغاة، وضيق الأحلام، والخواء، وغيرها.

وكلها مفرداتٌ حملت امتلاء دلالتها، وجاءت في سياقها كمفرداتٍ، وتاريخ، وعكست مشاهد الحصار والدمار والخراب واليأس والشتات، الذي يعيشه الفلسطيني وقدمت ملامح تراجيدية عنفية لمشهد المنافي، وحالة الضياع.. لكنه في نصه أيضاً أحضر معادلاً موضوعياً للأمل، والفجر، وإمكانية الولادة، والحياة فجاءت: الغمامة، والبسملة، والصلاة، والصحوة، والزعتر البري، والمواويل المعتقة، والزيتون، والرباب، وتراتيل الخروج، والبحر والنوافذ، والبياض، وكلها عناوين في الأمل، والرجاء، واخضرار الزمن، وانجلاء الرماد.

فهو في نصه بين مشهدين: الرمادي الحزين لما هو حاصل، وما آلت إليه فلسطين، والوردي بأمل النهوض، والتحرير على يد الأبطال الميامين، وسرحان هو أنموذج منهم كان ينوس بين الأمل، واليأس، ولعله اختار الأمل، والقتال، والنضال، سبيلاً للتحرير..

وهنا انحازت القصيدة للبعد المقاوم، وليس المفاوض، ورسمت خيار الخلاص. عبر البندقية، وأدواتها والشهداء ودمائهم.

في جماليات النص أحضر صوراً ملفتةً، وربطاً رائعاً وجميلاً يقول (لأقيس هاتيك السماء بدمعتين.. غمامتين) فالسماء تقاس بالدموع لا بالأمتار إنها مساحات الدموع، وكم هي غزيرة وكبيرة، وهنا رمزية الصورة، وانزياحها المفارق بين لغة القياس، وأدواته الدموع، والغمام.. ص6

يقول: (بها طلني المخيم من خرائطَ أو سلاسلْ).. الخرائط، والسلاسل، والحواجز، والجدران تتهاطل.. هي غزيرةٌ على تضاريس المخيم، وجغرافيته. غزارة الماء، وهطوله أيضاً رمزية جميلة في تصوير الحواجز، والموانع. غزارة بالماء وكثرة هطوله.. في الاستحضار الإيماني التوحيدي يقول: (فهناك كنت كبرتُ بسملة تنوسُ، صليبَ قدّيس هلالاً في أعالي الفجرِ) هو يكبر بانتمائه للهلال، والصليب، وهما رمز للوحدة الوطنية، وثنائية الإيمان، وطريقتها. هنا البطل الاندماجي الذي لا يفرقه دين، فالكل باتجاه الله، وتوحيده الشامل. (أشرب ما يزيلُ الرّعب).. هو يشرب الشجاعة، ينزع الخوف، إنها التربية المقاومة، والوعي، ومسؤولية التحرير، حضرت لغة الشرب، ثقافة المقاومة يشربها الأبطال، هي طعامهم وشرابهم، ونسغ أبدانهم، إلى آخر الصور الأخرى: (تدري بأنك مثل حادٍ يرتوي من نخب هاتيك الرباب) النخب، والرباب تحول إلى شراب يرتوي منه. (غنّ البلاد وذرها ماءً طيوراً في سماء الرب).. (ناي يرتل للخروج وراء نافذة يطيرها المغني كي تعلقها القصيدة شارةً للعائدين بلا حقائب)، وهنا تتال صوري: ناي الخروج (نافذة يطيرها المغني) أي يفتحها، حضرت لغة التطيير بمعنى خلع النافذة، والإطلالة على الكون على الجماهير، على الشعب. (لا غيمة للريح عندكَ لا مساءاتٍ تبادلها النجوم) هي رياحٌ بلا غيوم، أو غيومٌ يابسةٌ لا يحركها الريح، ولا تؤت غيثها، إنه زمن اليباب.

كل هذه الصور حملت جمالها، وفضاءها، وأشكال ربطها، ورمزيتها، وإلفاتها أيضاً، ولغة مفرداتها.. وموسيقاها، وخواتم مقاطعها، وانغلاقها الموسيقي الإيقاعي الجميل، وسفرها عميقاً في النفس.. كانت صوراً قريبةً، وداهشة في مساحاتها.

قدم الشاعر /عباس حيروقه/ نصاً رائعاً في محموله الفكري، وغناه الدلالي، واشتغاله الصوري، كما حمل النص الكثير من الجديد، والملفت، حمل النص ملحميته، وشحنه العاطفية، وفضاء التخييل لديه ليس بالقليل، كما حملت لغة النص كلها شاعريتها وومض ألفاظها، وسلامة اختيار مفرداتها، وتراكيبها، وموقعها في الجملة الشعرية إنها قصيدة الحال وما آل إليه، والأمل والرجاء بالنهوض والتحرير.

في قصيدته التي حملت عنوان /ماءٌ وأعشاشُ ضوء/ يشتغل الشاعر على أنماطٍ /وجدية/ مخاطباً /ربةَ العشق/ وتجلياتها الإشراقية العرفانية.. فهو هنا يكتب بلغة صوفية حديثة يتكئ فيها على مفردات إيمانية وتراثية لها وقعها، وروحيتها يقول ص137 :

تعلمينَ لمَ الياسمينُ يُعيدُ مروركِ

يمعنُ في الابتهالاتِ مثلي أنا؟!.

ثمَّ نغشى انتشاءً.. إلى أنْ تجيئي إليَّ

بأسرابِ فجرٍ.. وأمداءِ نخلٍ، وأنوارِ حوريةٍ.. وانتشاءْ..

فأهزُّ براحةِ كفكِ.. أسقطُ منكِ، وفيكِ.. كأعشاشِ ضوءٍ وماءْ..

المخاطبةُ هي /لربة الحسن/ الأنثى الروحية المنتمية إلى السماء، والطهارة، والوجد، ونشوة الارتقاء.. الياسمين يبتهل لمرورها.. يبتهل إليها.. يطلب عفوها، ورضاها. الشاعر وقد شاهد مرورها يبتهل إليها، طلباً للفجر، والضياء، فجر المعرفة، واللحاق العرفاني، والارتقاء.. هي تحمل فجرها، وحقول نخيلها، وأنوار حوريات الجنة.. هي العذراء التي تهز النخل، هو من ثمار هزها، هو منها في التوق، ورغبة اللحاق..

هو من رطبها، ونخلها.. هو نفسه مسكن لضوئها، لهدايتها.. ضوؤها ماء المعرفة، والعمادة، والتطهر، والاقتداء.. لغة النص هي لغة طلب الارتقاء، هي لغة التبتل، والدعاء لطلب المشاهدة، والاقتراب من فضاء السماء، فضاء الجنة، فضاء الخلاص من المادة، وأدرانها.. واضحة روحية الخطاب، وشفافية طلب الوصول.

يتابع الشاعر ص139 في حديثه عن /النخلة/ والنخلة رمز /لمريم العذراء/ وصيامها، ودلالتها :

فعلى ضفتيها بسطتُ الأناملَ..

ثم قرأتُ بهالةِ نورِ خطا الأنبياءْ

فكلُّ الوصايا حفظتُ

أنا الواحدُ.. العارفُ.. المانحُ.. الآخذُ.. الآنَ في واحةٍ من بهاءْ..

على ضفتي /النخلة/ وتحت أفيائها بسط يديه للدعاء، وقرأ بأحرفٍ من نور سيرة الأنبياء والمرسلين.. الأنبياء، والمرسلون يقرؤون بالهداية، وأبجدية نور الهداية، الوصول إليهم، والاقتداء بهم. يحتاج مصابيح الهداية، يحتاج معرفة الوصايا، والمعرفة هنا تمثل، وسلوك، واقتداء، وعبادة، وتبتل للارتقاء، والوصول. بعض الوصايا هي: التوحيد، والمعرفة، والعطاء، والأخذ.. هي صفات للخالق، ولعذراء النخلة، ومددها الروحي من السماء.. الدعوة عرفانية هنا، توحيدية.. طلب الغفران، وشكر الخالق.. الشاعر في الاتجاه الإيماني، اتجاه البحث، والكشف عن طريق طلب الخلاص، والارتقاء.

في خطابه /لربة الحسن/ وطلب الاقتراب منها يقول ص141 :

جائعٌ، والمكانُ يدورُ.. اتكوّرُ حولَ ديارك رَعشاً..

أعشَشُ بين يديكِ دهوراً.. أنتِ كلُّ الذي اشتهي
حينَ ثلجُ الزمانِ يبللني بارتجفاتِ طفلٍ أضاعَ دماهُ، ونامْ..
خذيني لأودِّعَ بين يديكِ هديلاً، وألقي عليكِ السَّلامْ.

في انتقاله العرفاني في هذا المقطع هو جائع لمعرفتها، يدور حول مكانها يبحث عنها، يتكور حول ديارها..

يرتعش حباً ورغبةً في الاقتراب والمشاهدة، هو يبني عشه، والعش رمز الولادة، والعودة في الربيع /أنتِ كلُّ الذي اشتهي/ هي الغاية، والمرام، والبغية، ومنتهى الطلب، في محنه، في برده، في طفولة حاجاته.. (خذيني لأودعَ بين يديكِ هديلاً) طلب اللحاق بها، بعالمها، رجاؤها أن يكون لحناً بين يديها يقترب من فضائها. يلقي عليها السلام. إنها لغة طلب اللحاق، والوصول..

في استحضاراته الصورية، والعرفانية الأخرى يقول:

أحاولُ أنْ استعيدَ حضناً يجاهرُ في الارتفاعْ
أنتِ بوحي.. صُراخي.. كأمداءِ هذا المكانْ.
وحدَها منْ ترتلُ فوقي ملامحَ نهرٍ
تقدمُ لي شفةً من صهيلْ
كي أضيءَ المعابدَ.. أنثرَ مائي المقدَّسَ سرَّ الحياة.

هو يطلب حضن الارتفاع إلى السماء، هي بوحه، وهي صراخه، هي كل نجواه، هي مساحات الزمان، والمكان، وامتداده الأزلي. هي التي تقرأ أناشيد الرحمة، وفاتحة العرفان. كي يتحول لعالم النور، والضياء، وكي يتحد في ماء التطهر، والولادة الحياتية الجديدة.. ولادة الخلاص، والصفاء..

يختم قصيدته العرفانية هذه ص142 :

زملوني ألملمُ بعضي لبعضي..
غماماً بهيّاً.. يماطرُ وجهكِ بالقبلاتْ.

حصل الوصول والاقتراب بقوله /زملوني/ هنا قرب الوصول، والمشاهدة، والوحي.

هو في حالة التحول إلى الغمام البهي، إلى غيوم الأمطار، والخصب، والكشف، والبهاء.

طلب ربة الحسن بوجهها البهي، شاهد حضرتها، بلغ معرفتها، استضاء بنورها، أنس حضرتها..الخ.

اشتغل الشاعر /عباس حيروقة/ في قصيدة /ماءٌ وأعشاشُ ضوءْ/ على مشاهد عرفانية رائعة، وقدم صوراً: في لغة الابتهال، والاقتراب، وطلب العشق الألهي، والمغفرة والغفرانية وطلب المشاهدة العلوية..

أحضر الياسمين رمزاً للورد، والعطر، تحدث عن لغة النشوة، وأسراب الفجر، وامداء النخيل قارب نخلة مريم، ورطبها، وأمنيات قطافها، وأكلها.. تحدث عن تفاح الجنة وأفاعيها. أشر لهالة النور، ورمزها، حفظ الوصايا في التوحيد والعبادة، والدعاء (العارف، المانح، الآخذ...الخ) حضرت: واحة البهاء وقوس القزح، وامتداده بين الأرض والسماء، وجمال طيفه اللوني. تحدث عن لغة الارتعاش، والتزمل (زملوني).. وهذا اللفظ للرسول الكريم عندما جاءه الوحي.. حضرت لغة الرهبان، وإضاءة المعابد، ونثر الماء المقدس.. ماء الحياة، والعمادة، والتطهر. حصل الاقتراب، والوصول في قوله (يماطر وجهك بالقبلات). كل هذه الصور حملت جديدها، ولغة خطابها، وأنماط اشتغالها، ومشروعية اتكائها على بعض الموروث الديني

القديم: زملوني ـ مائي المقدس ـ سر الحياة ـ نخلة مريم ـ حفظ الوصايا. لغة الكشف، والمشاهدة.. الماء المقدس الخ.. كان تدرج القصيدة، وانتقالها المشهدي موفقاً، ورائعاً، كانت أمواجه العرفانية تعلو وتموج لتصل وتستقر على شاطئ المعرفة، والنور، والوصول.

لا شك أن القصيدة حملت روحية عرفانية، وتوقاً صوفياً، ونمطاً ندائياً في التواضع الإيماني، والابتهال الوجداني، وروحية اللغة، وانتمائها لفضاء إشراقي.. لكن بلغة حملت حداثتها، وإيقاعها، وغنى ألفاظها، وتماسك تراكيبها، وبالتالي /الهرموني الموسيقي/ الروحي الداخلي للقصيدة.

في تقديري أن /عباس حيروقة/ شاعر مهم، وما كتبه يستحق الوقوف، والقراءة، والتفصيل.. وهو في ركب الحداثة الشعرية السورية يحسب في أنساقها المتقدمة فنية وبنائية، فطرة مبدعة، واشتغالاً ملفتاً. في تجربته الشعرية وخصوصيته الإبداعية.

□□

تقانات السرد في مجموعة عزيز نصار أشواق الحجر

□ د. نجيب غزاوي *

"أشواق الحجر" صدرت هذه المجموعة عن اتحاد الكتاب العرب في سلسلة القصص (13) لعام 2010، وتتضمن عشرين نصاً.

لقد سعيتُ من خلال هذه الدراسة، إلى إلقاء الضوء على التقانات السردية التي استخدمها الكاتب، وقد أظهر التحليل سيطرة تقانة المونولوج الداخلي في هذه المجموعة وقد جاء متنوعاً وغنياً، إذ تشارك مع البرهنة وتقانة المرآة والهلوسة وتناغم مع اضطراب الطبيعة أحياناً، فيما امتزج مع الحلم في أحد النصوص.

كل ذلك في مواكبة الأسلوب الاستفهامي الذي قدم على شكل سلاسل من الأسئلة اخترقت معظم النصوص.

ويقوم الوصف أيضاً بدور محرك السرد، وهو يأتي متنوعاً، يركز على الأحاسيس المادية حيناً، كما في (السوق) ولوحة الغجرية الزاهية، والنفسية أحياناً أخرى، كما في (المقهى)، فيما يقدم صورة نفسية دقيقة الملامح للإحباط والسلوك النفسي في التعويض في (عربة في العاصفة)، واللافت في النص المذكور التنويع في استخدام الضمائر مع هيمنة شبه مطلقة لضمير المخاطب، وما يؤدي استخدامه من استحضار للشخصية، ما يتيح الحوار معها. في نص جميل يقف الكاتب بعيداً يقرأ لنا مشهداً بين عجوزين معتمداً التأويل في شرح ما تقدمه له حاسة البصر: إنه نص (عريشة الياسمين).

يوظف الكاتب تقانة الحوار في نصوص تعالج قضايا وجودية وفكرية مثل: فكرة الحياة والموت والحاجات المادية والفكرية، كما يستخدم تقانة (الخارق) في نصوص أخرى، فهناك مقابر يحتج ساكنوها، وهناك قبور تتحرك وترحل كما في يوم البعث، وهناك عرّاف يحمي شاباً من الموت... وأخيراً كان للأسطورة الإغريقية مقام في المجموعة عبر تقانة المرآة (أسطورة بسيشي)، وأسطورة العربة (سيزيف) إنه الرجل الذي يحمل صخرة إلى رأس الجبل ثم تعود لتتحدر إلى أسفله.

---

* الدكتور نجيب غزاوي رئيس جامعة تشرين وعميد كلية الآداب سابقاً مترجم وناقد وباحث.

1 ـ المونولوج الداخلي:

في نص "فراشة مجنونة" يستخدم المونولوج الداخلي البرهان في عرض الصراع بين فكرة الحياة والموت: تبدأ المرأة برفض فكرة الفناء: "لن تصبح عيناها غائرتين من البكاء، ولن يصبح جسدها جافاً كالهشيم". ثم تثير السؤال: "ماذا تنتظر؟ أليس من حقها أن تبتعد عن ذلك المكان (المقبرة)؟. ثم يأتي اليأس من الميت: "لن يمد الراحل يديه نحوك أيتها الأنثى الحزينة، هل تعيشين في الوهم أو الحقيقة؟ أما يكفيك كل هذا البخور؟. بعد ذلك يحدث التحول"... انتابها إحساس أن الذكرى لا تملأ عروقها بالارتواء، وأنها امرأة بلهاء... لماذا تستسلم للحزن والصقيع، وتسلك طريق الموت وتغوص في الكلمات؟ لماذا لا تترك ثيابها السوداء فوق الحجارة؟ ثم يأتي السؤال الحاسم الموجه إلى الميت: "هل تريد أن تكون نهايتك نهاية لي أم بداية؟ لا يولد الإنسان إلا مرة واحدة، فلماذا تلاحقني الأطياف كل يوم؟ وأخيراً التبرير من أجل التغيير: "حزنتُ وبكيت كثيراً، وأحببت كثيراً، ما هدف حياتي. ما الذي أنتظره؟.

نحن أمام برهان يقوم على عناصر: الرفض، السؤال، اليأس، التحول، السؤال الحاسم، التبرير..

في نص "الأشلاء"، يتعاضد المونولوج الداخلي مع تقانة المرآة في رسم السرد: إذ تتصاعد الحبكة من خلال رصد الشخصية لتقدمها في السن عبر المرآة.

ولا بد من التنويه إلى أن علم النفس التحليلي يعتبر المرآة رمزاً لمجموع مسارات نفسية تقوم عليها الشخصية. ضمن هذه الرؤية يبدأ النص:

"نظرت في الضوء الشاحب إلى مرآة قديمة".

"انظري إلى وجهك، الأيام ترسم عليه خطوطها".

"تقف أمام المرآة القديمة ذات الإطار الباهت تعكس صورتها".

هنا ينطلق المونولوج الداخلي من خلال السؤال الكبير: "هل تعكس المرآة الحقيقة؟" وتبدأ رحلة التحقق من الواقع: "تتأملين المرآة، ترين التجاعيد التي تركها الزمن القاسي على وجهك".

"تنظر إلى عينيها وهما تخمدان، تشاهد جسدها الذي تخبو الأشواق فيه".

ويقودها الأمل بالخيال إلى رؤية شبح زوجها في المرآة:

"تقف أمام المرآة ترى زوجها وفي يده حقيبة".

ثم "تتأمل نفسها بالمرآة فلا ترى الطائر الغائب".

وينطلق المونولوج الداخلي من جديد من خلال سلسلة من الأسئلة التي لا تعرف جواباً عليها..

"كيف تبقين وحيدة في الليل؟

"لو عاد هل يمسح الأحزان واللوعة؟

ثم تأتي سلسلة من الجمل المنفية التي تعبّر عن الضياع:

"لا تبصرين شيئاً"

"ليس هناك غير الفراغ، "لا تعلمين إذا كان الطائر يؤوب إلى عشه، ولا تعلمين إذا كان عمرك الباقي سيضيع، ولا تعرفين كم مرة ستقفين أمام المرآة".

يصل بنا المونولوج الداخلي إلى حالة الزوال السردي للشخصية التي لم تعد تعرف شيئاً.

في نص "هي والآخر"، يقوم المونولوج الداخلي على حالة هلوسة لدى الشخصية لا نكتشفها إلا في نهاية النص وفاقاً لتقنية "الضربة المسرحية" التي يعتمدها الكاتب في أكثر من نص. تبني الشخصية عالماً خاصاً يعبر عن عقدة النقص لديها. نقطة الانطلاق في هذا المونولوج رائحة العطر، ثم الاتهام بالخيانة، ثم التأرجح بين العقوبة والسماح، ثم وهم الاتصال الهاتفي والخروج من الهلوسة والخلود إلى النوم.

أما بنية الجملة في هذا المونولوج فهي قائمة على سلسلة من الجمل الاستفهامية:

أي أن الأسئلة تحرك السرد: يبدأ المونولوج بالأسئلة التالية:

"لماذا لا يمتنع عن اصطياد النساء السمراوات؟"

"ألست أنا السبب في الذهاب إليها؟"

"ظننت أنه نسيها، يحسب أن الأمر لن يصل إلى مسامعي.. سأجعله يعترف".

ثم يأتي التعبير عن الحنق والغيرة والاستسلام ضمن سلسلة أخرى من الأسئلة:

"فهل تشفى روحي المزقة؟"

"إلى متى سأتحمل العذاب؟"

والاستسلام: "متى كان الرجال أوفياء لزوجاتهم؟"

"يتهاوى حبنا فماذا أفعل؟"

"هزمتني الخيانة فهل أستسلم؟"

ويأتي الجواب بالرفض:

"هل أسامحه على خطيئته؟"

"إنه كبقية الرجال، من منهم بلا خطيئة؟"

"ماذا أفعل؟"

"هل أسامح من يسيء إلي؟"

لا بد من أن أسيطر على نفسي

بعد عودة قصيرة إلى الواقع، ينطلق المونولوج والصراع ضمن جمل تقريرية هذه المرة:

"أتصوره مع تلك المرأة".

"إني امرأة مخدوعة".

"ستترك خيانته جرحاً غائراً".

ويتدخل الرعد وتعود إلى الواقع "ضربة المسرح"، ولكن عبر وسيط إنه صوت الهاتف الذي يرن ويعلن: الزوج في المشفى يعالج من كسر في ساقه، إلا أننا نكتشف أن الشخصية سيدة غير متزوجة، فتتناول الدواء وتنام..

في نص "الصدر الخانق"، يتشارك المونولوج الداخلي مع اضطراب الطبيعة ليعبر عن الصراع الداخلي، إذ يتصاعد هذا الصراع على وقع العاصفة: فهناك انفعال جديد مع كل حركة للريح والمطر: نحن في البداية أمام طبيبة عاقر، تغار من امرأة تلد، لذلك فهي ترفض في البداية القيام بواجبها تجاهها، تعبر الطبيعة عن اللامبالاة:

"المطر ينقر النوافذ": "آلامها لا تعنيني"

"تعذبني كلمة عاقر"

"أبصر أطفال كثيرون النور على يدي"

"وأنا أشتهي صغيراً".

"تعصف الريح في الخارج"، ويبدأ الصراع:

"أعلم أن هذا غير مقبول طبياً، لكني لا أكترث للأمر"

"إنها قطعة جليد بلا إحساس".

"ألتفت إليها وأنا أدخن بشراهة".

"أنا لا أبالي بالأمر".

"لا أشعر بوخز الضمير".

ويأتي التحول:

"ينكسر قلبي. متى هربت من واجب في حياتي؟"

"هل ستحل اللعنة والمذلة علي، أم سيحل فرح وسلام في نفسي؟"

"مَنْ لأميمة غيري؟"

ثم جملة تقريرية "**أنا ضعيفة عاجزة**".

إيقاع الطبيعة: "**ينقر المطر النوافذ**" ويبدأ التحول: إنها عاصفة الحنان التي تترافق مع عاصفة الطبيعة:

"اشتعل حباً وينبثق النور من أعماقي"

"يستيقظ الحنان الغافي، أشعر أن الحياة نهر دائم الجريان"

"يُخيل إلي أنني أغتسل بالمطر وأنني اهتديت إلى النور"

تستخدم الشخصية للتعبير عن التحول أفعالاً تعبر عن القوة: "**اشتعل**"، "**انبثق**" وكذلك التعبير "نهر دائم الجريان"، كما تعبر عن التلاقي بين عاصفة الطبيعة "**أغتسل بالمطر**" والعاصفة الداخلية: "**اهتديت إلى النور**".

في نص "**امرأة لا مثيل لها**" يعتمد المونولوج الداخلي على الحلم الذي نكتشفه في النهاية وفق تقانة "**ضربة المسرح**" التي أشرت إليها في نص "**هي والآخر**" ونصنا "**امرأة لا مثيل لها**" يحمل قيمة رمزية عالية: إنها "**الأم الكبرى**" التي تحدثت عنها الأساطير والشعراء وقال آراغون "**إنها مستقبل الرجل**". لذلك يقول نصنا: "**تلك المرأة هي الطريق والرجاء، وخلاصك أن تتبعها**" وقال في موضع آخر: "**أنثى ذات قدرة عجيبة. أهي النار والهواء والماء؟**".

لذلك يبدأ المونولوج بسؤال وجودي:

"كيف الخلاص من هذه الصحراء؟"

ثم يأتي التعبير عن الضيق الذكوري:

"كيف تتحكم بي هذه المرأة؟"

"هل ارضى أن تقود خطواتي هذه المرأة؟"

"أهي خطيئتي أم خطيئتها؟"

ثم السؤال الوجودي الثاني:

"كيف أصل إليها؟"

وتتتابع مجموعة من الأسئلة التي تعبر عن التردد والحيرة التي تعبر عن الخوف الذكوري الأبدي من الأنثى:

"أأنت برد وسلام، أم نار ملتهبة؟"

"أأنت من حلم ونخيل؟"

"أأنت من رمل ولهب؟"

"هل تركتها في العراء أم أحملها في صدري؟"

وتأتي "ضربة المسرح" ليخرج ذكرنا من حلمه..

3 ــ الوصف:

في معنى "**مفترق طرق**"، يتوزع الوصف على السوق والغجرية والموعد مع الطبيب ووصف حالة الشخصية. ويستخدم الكاتب الأحاسيس المختلفة في بناء الوصف: البصرية والشمية والسمعية والذوقية والنفسية...

ففي السوق أحاسيس بصرية: "**السماء زرقاء**" و"**أقمشة صاخبة الألوان**" و"**عيون تضيء**". **وأحاسيس شمية**: "**رائحة الماضي**"، وأخرى سمعية: "**تتناثر أصوات الباعة**"، "**أصوات مرتفعة**"، "**تبتهج السوق بضوضائها**"، وأحاسيس نفسية: "**كل شيء فيها يستهويك**"، "**تندس بين الناس**"، "**ثمة قلوب تنبض**"، "**هنا أسرار وإشراق وحب**".

أما الغجرية فتبعث سلسلة من الأحاسيس البصرية: "**تتألق ثيابها الملونة**" "**وجهها الموشوم**"، "**تخرج من جيبها خرزات بيضاء**"، "**ساقها المشعة بألق مدمر**"، أما الأحاسيس السمعية فتتجلى في: "**يصدح صوتها، تكشف الخفايا**"، "**صوتها وخلخالها اللامع في ساقها**"، "**حليها المهسهسة**"، "**يرن خلخالها الفضي في ساقها المشعة**"، الأحاسيس الشمية: "**تستنشق رائحتها اللاذعة**"، الأحاسيس النفسية: "**ابتسامتها العذبة**"، "**تعود كنسمة لطيفة**"، "**غجرية محملة بالأمل والفرح**"، "**يرف في عينيها شيء عجيب**"، "**عينيها البراقتين المشتعلتين الواسعتين**"، "**امرأة تمنح الطمأنينة، تبعث السعادة والدهشة**".

في نص "**ففي المقهى**" يقتصر الوصف على الجانب النفسي، فيما تغيب الملامح الجسدية الشخصية، فتبقى شبه غائبة، إلا من ملمح: فغالب "**بدين الجسم يشبه برميلاً منتفخاً**". **ويساهم الحوار في عملية وصف الشخصية إلى جانب الوصف المباشر: "نعرف أن اسمه "الأستاذ غالب" وأن مهمته "متقاعد ورئيس ديوان سابق"**.

أما الوصف النفسي فيأتينا من حديثه وملاحظاته وردود فعله: فغالب مهووس بلعبة الشطرنج، وهو مصاب بجنون العظمة، لذلك فهو يوجه ملاحظات للاعبين:

"**أنت غبي، انتبه، بهدوء وفكر جيدا**"

كما يقيم لعب الآخرين ويقف حكماً بينهم:

أنت اليوم ستفوز، عقلك سيشتغل جيداً، أما اللاعب الآخر فيصدمه بالقول، بعدوانية واضحة: "عقلك ليس معك، رأسك صندوق مقفل".

في نص "**عربة في العاصفة**"، نحن أمام صورة الإنسان المحبط الذي يسعى إلى التعويض من خلال الكذب والتخيل والهروب إلى الماضي.

يشتمل الوصف الجسدي على أحاسيس بصرية تشير إلى تقدمه في السن: "**ظهره ينحني**" "**تضعف يداه النحيلتان**"، "**تجلس مهتزاً كأن عاصفة تتقاذفك**"، "**شعره يشتعل شيباً**"، "**نظارته السميكة**"، "**تجاعيد وجهه**"، "**أسنانه المتفرقة**" **مع إحساس بصري يشي بالمرض وسوء التغذية، "يعلو الشحوب وجهه"**.

أما وصف التعويض عن الإحباط الذي يعانيه فيتمثل في أربعة أنواع من السلوك: الكذب في الحديث عن الإرث: "**ثروة واسعة**"، "**اللقاء مع كبار المخرجين**"، "**تقول في دمشق ستملك الملايين، وتقول في بلدتك مبلغاً آخر**"، **يعلن أنه سيشارك في مسابقات أدبية، والوهم: فهو يتحدث عن "البيت الواسع"، و"دار النشر"، و"بيوت بأفخر الأثاث" و"مكتبة نفيسة"، وشراء بناية من ستة طوابق"**.

والهروب: "تغيب أياماً وتطل علينا"، "تبقى مختبئاً في بيتك وتخرج ليلاً متسللاً"، "تنقطع أخبارك عنا أياماً"، "يعلن أنه على موعد، ويهرول راكضاً خارج المكان".

والاحتيال: "تستلف نقوداً للسفر ونفقات الإرث"، "لابد من إقامة دعوى"، "تستدين بعض المال"، "أعلن أنه بحاجة إلى نقود"..

ومن اللافت في هذا النص أن الكاتب يتنقل في الوصف بين ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم، مع هيمنة للضمير المخاطب وما يحمله من استحضار للبطل وإقامة حوار معه.

الضمير الغائب: "يعلن مرة"، "كم تحدث"، و"صادفته في إحدى الضواحي"

ضمير المتكلم: "أتذكر كم يتحدثون"، نتساءل محتجين، "أتذكر يوم عرفته"

ضمير المخاطب: "تجلس.. تغيب.. تستدين.. تبحث عن منزل... وها أنت... كم تحدثت...".

"لعلك... تصغي إليك... تبحث عن منزل صغير... ها أنت يجتاحك القهر... لا تستطيع أن تمتنع عن الكتابة... أيها العجوز لم تكن حياتك عبثاً... أما زلت تحلم بفضاء جميل؟".

3ـ الحوار:

في نص "**سمكة لا نهاية لها**"، يعتمد كاتب الحوار في تطوير السرد عبر معالجة فكرة "**هشاشة الحياة أمام الموت**".

إنه حوار بين الكاتب ومسافر في القطار، يعتبر المسافر غيابه ضياعاً: "**سنوات هربت من عمري**"، إنه سعيد بلقاء بلده وحبيبته: "**لا شيء يعادل الحياة في وطني**، "**الا يكون الرجل سعيداً حين يعود من غربته وحبيبته تشتاق إليه؟**".

ثم أنه يجد في هذا اللقاء علاجاً لجميع ما (عاناه): "**حين وطئت قدماي أرض الوطن نسيت المتاعب والغربة، نسيت المرارة والعذاب**".

بعد هذا التعبير العارم عن السعادة يسود الصمت، إنه السراب: يتدخل الكاتب: ماذا بقي منك؟ أين ذكرياتك؟ أين آمالك؟ أين حبك؟

في نص "**هدية للذكرى**" يجري الحوار بين الأديب والفقير حول الحاجة الفكرية والحاجة المادية وفيما يقدم الأديب حجة ضعيفة ضمن حوار محدود يبدو الفقير أكثر وعياً، إن مساحة الحوار التي استخدمها الأديب محدودة لا يتجاوز جملاً ثلاثة، "**معرفة أسرار الإنسان والوجود**"، "**الكاتب كنز ثقافي**"، **أي جحيم وقعت فيها، خمرة مسروقة**"، "**لا أعلم ماذا يريد؟**"، "**كيف أواجه الموت؟ لا أعرف سوى لغة الكتاب**.

أما الفقير فيقدم مرافعة قوية، ينطلق من واقعة البحث عن الطعام:

"**أنا محتاج وجائع**"

"**هل بحثي عن الطعام خطأ؟**"

ثم يتحدث عن عدمية القيم التي ينادي بها الكاتب: "**كتاب... أنت أبله، وهو لا يساوي شيئاً**".

"**إنه لا يومن ثمن رغيف الخبز!**"

ثم يشير إلى مسألة المعاناة في الأدب: "**كتابة عن محبة البشر، من يعرف معنى الحياة، إذا لم يواجه الموت، ومن يعرف الإغراء إذا لم يغرق في بحر النساء؟**"

"**عندما أدخل السجن أرى العالم بعينين جديدتين، وتتبدل معاني الحياة**".

ثم يختتم ناصحاً: "**لا تكن مجنوناً واستمتع بحياتك، ولا تضع عمرك بين الأوراق**".

4ـ التأويل:

يقدم نص "**عريشة الياسمين**" مشهداً حميماً بين عجوزين. الكاتب وحده مراقب صامت ينظر عن بعد ولا يتدخل في البداية، يؤول ما يراه، لذلك يكثر استخدام فعل "أتخيل": يبدأ التأويل بالاعتراف: "**لا أدري ماذا يهمس**".

ثم يقول: "**أتخيل أنها تستعيد أيام صباها، أتخيل الرجل المسن عاشقاً، يعدها بأحلام مجهولة وجنات ساحرة**".

"**تخيلت عكازه يحس بالضجر**".

ثم، وفي لحظة غياب: "**أذكر يوم أثار اهتمامي المقعد الفارغ. لعلهما مسافران أو مريضان، وربما ذهبا إلى مكان آخر**".

وأخيراً: "**يخيل إلي" أنني أسمع صوت رفيق عمرها الغائب**".

5ـ **الخارق:**

وهو من إبداع الخيال ولا علاقة له بالواقع، يتصل بالمتخيل والأسطوري والمدهش والغريب. نقع في هذه المجموعة على نصين يستخدمان تقانة الخارق في السرد. ففي نص "**إنهم ينامون بهدوء**"، نحن أمام حدث خارق يقع في مقبرة: الأموات يتكلمون... والقبور ترحل... يقول الحارس إنه "**يسمع عويلاً ينبعث من ذلك القبر الشامخ**".

ثم أن القبور ترتحل احتجاجاً على وجود القبر الشامخ: "**زحفت القبور ليلا، انحدرت نحو الوادي البعيد**"، "**وبقي قبره مهجوراً، شعروا في موطنهم الجديد بالراحة الدائمة**".

أما في "**نص أصوات**"، فنحن أمام نوع آخر من الخارق: إنها شخصية العراف المتحد بالطبيعة، العارف بأسرارها، وهو يمسك بمعرفة الغيب الذي يسيطر على الحدث القصصي. يسعى العراف إلى تفادي حدث خطير بعد أن رأى عاصفة هوجاء قادمة: لذلك فهو يحاول أن يثني شاباً عن السفر بطريقة غير مباشرة:

"**عرض جده الطاعن بالسن أن أنام هناك**"

"**ستكون ضيفنا الغالي**".

إلا أنه وأمام إصرار الشاب ينتقل العراف من العرض إلى المنع:

"**لن أسمح لك بالذهاب**"

"**لا تتركنا هذه الليلة**"

"**لن تسافر ستحيط بك المخاطر**"

نحن هنا أمام نهي (لا) ونفيين للمستقبل (لن).

تلك نظرة في تقانات السرد في مجموعة عزيز نصار "أشواق الحجر" وهي آخر مجموعاته القصصية التي بلغت حتى الآن عشر مجموعات.

□□